MUZYKA POLSKA

VII

KWARTALNIK

1935

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W LISTOPADZIE 1935 ROKU.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI I S-KA

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1935 WRZESIEŃ | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski | ZESZYT VII

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22. TELEFON 2-18-16
P. K. O. 18.670

Mgr. Stanisław Golachowski (Kraków).

ANTONI STOLPE — SZKIC BIOGRAFICZNY.

Muzyka polska XIX wieku uchodziła do niedawna w pojęciu ogółu za teren na tyle przynajmniej zbadany, że jakieś większe niespodzianki wydawały się rzeczą wręcz wykluczoną. Obok czołowych postaci Chopina i Moniuszki wymienialiśmy kilka, mniej lub więcej wybitnych nazwisk, które napozór wyczerpywały historję muzyki tego okresu. Tymczasem już ostatnie lata podkreśliły w liście kompozytorów polskich XIX wieku, ważkie nazwisko Franciszka Lessla. Wiedzieliśmy o nim dotychczas tyle, że był jedynym muzykiem polskim, który wyszedł ze szkoły Józefa Haydna. Pozatem znaliśmy kilka jego kompozycyj do „Śpiewów historycznych" Niemcewicza, wskazujących na talent raczej mierny, nie dorastający do poziomu współczesnych mu kompozytorów: Elsnera i Kurpińskiego. Dopiero wydobycie z zapomnienia Warjacyj i Koncertu fortepianowego (prof. Z. Drzewiecki), fragmentu symfonji (dr. Lidzki-Śledziński) oraz utworów kameralnych (Kwartet Polski) ukazało go w nowem, nieoczekiwanem świetle. Z kompozytora znanego tylko nielicznemu gronu historyków muzyki i to znanego prawie wyłącznie z nazwiska, wyrósł Lessel w naszych oczach, na jednego z czołowych reprezentantów odrodzenia muzyki polskiej w pierwszej połowie XIX wieku.

Niniejszy szkic biograficzny przynosi garść wiadomości o innym wartościowym, a dziś zupełnie zapomnianym kompozytorze polskim

ubiegłego stulecia — Antonim Stolpe. Dotychczas nazwisko jego pojawiało się sporadycznie w naszej literaturze historyczno - muzycznej, przyczem autorzy niewiele umieli o nim powiedzieć. Tylko Aleksander Poliński w „Dziejach muzyki polskiej" i Zdzisław Jachimecki w „Muzyce Polskiej" (1) poświęcili Stolpemu więcej uwagi. Polińskiemu zawdzięczamy jedyny spis kompozycyj Stolpego, natomiast Jachimecki pierwszy omówił najwybitniejsze jego dzieło: sonatę fortepianową i podkreślił jej nieprzeciętną wartość.

Antoni Stolpe był niewątpliwie jednym z największych talentów muzycznych w okresie sięgającym od śmierci Chopina do pojawienia się „Młodej Polski". Niestety mógł on tylko w drobnej części spełnić nadzieje, jakie pokładali w nim jego współcześni, gdyż w chwili najbujniejszego rozkwitu swego talentu, padł ofiarą gruźlicy. Śmierć zabrała go w 21 roku życia — poczem, zwykłym porządkiem rzeczy, przyszło zapomnienie. Z jego dorobku kompozytorskiego, liczącego zgórą 30 pozycyj, dotrwały do naszych czasów jedynie szczątki. Również wiadomości biograficzne, jakie się o Stolpem zachowały, są dość skąpe. Notatki kronikarskie, recenzje i nekrologi, oraz nieliczne dokumenty przechowane w rodzinie (2), wyczerpują cały materjał biograficzny.

Antoni Stolpe wywodził się z rodziny szlacheckiej, pochodzenia szwedzkiego, która już w poprzednich pokoleniach wydała wcale tęgich muzyków. Na podstawie materjału, jakiego nam dostarczają czasopisma warszawskie i lipska *„Allgemeine Musikalische Zeitung"* (pismo zawierające cenne wiadomości o muzyce warszawskiej), możemy się cofnąć o trzy pokolenia rodziny Stolpów wstecz, do pierwszych lat XIX wieku, gdzie spotykamy stale nazwiska dwóch braci Stolpów: starszego Alojzego i młodszego Antoniego. Obaj byli dobrymi pianistami i brali żywy udział w życiu koncertowem stolicy. Występowali jako soliści, akompanjowali miejscowym i przejezdnym artystom, komponowali utwory fortepianowe — pozatem trudnili się nauczaniem muzyki. Prawdopodobnie uprawiali także grę na organach, gdyż Warszawski Zbór Ewangelicki powołał ich w roku 1818, w charakterze rzeczoznawców do odbioru naprawionych organów (3).

Młodszy z braci, Antoni, był jednym z dyrektorów, założonego w roku 1817 „Towarzystwa Amatorskiego Muzycznego". Z jego kompozycyj zachowały się, o ile mi wiadomo, dwa utwory: Warjacje i Finał (drukowane u Płacheckiego) oraz Marsz polski, dedykowany generałowi Kniaziewiczowi (rękopis w Ossolineum — nr. 258 zbioru Pawlikowskich). Wiemy pozatem z korespondencji Elsnera z firmą Breitkopf i Härtel w Lipsku o istnieniu Fantazji fortepianowej (4). Dziwnym

zbiegiem okoliczności — ten imiennik naszego kompozytora zmarł, jak podają nekrologi, bardzo młodo w roku 1821. Ile miał lat w chwili śmierci, nie udało mi się ustalić.

Starszy brat Alojzy, pełnił od roku 1821 funkcje nauczyciela fortepianu w założonym w tymże roku przez Józefa Elsnera „Instytucie Muzyki i Deklamacji". Jako kompozytor słynął ze swoich polonezów i na tem polu z powodzeniem rywalizował z ks. Michałem Kleofasem Ogińskim. Breitkopf i Härtel wydali w dwóch zeszytach trzydzieści jego polonezów. Spotkały się one z przychylną oceną na łamach *„Allgemeine Musikalische Zeitung"*, które w roku 1813 ogłosiło dwa jego polonezy w dodatku nutowym. Wspomniana firma nakładowa wydała jeszcze jego Warjacje fortepianowe C-dur. Bliższe zapoznanie się z kompozycjami braci Stolpów prowadzi do wniosku, że wprawdzie nie noszą one na sobie znamion wybitnych talentów kompozytorskich, są jednak napisane ze smakiem i posiadają niewątpliwie walory pianistyczne.

Alojzy Stolpe zapisał się pozatem w pamięci Warszawy, jako ofiarodawca obrazu przedstawiającego patronkę muzyki św. Cecylję, dla kościoła O. O. Bernardynów. Uroczystego poświęcenia tego obrazu dokonano 22 listopada 1818 roku. W tymże dniu przyszedł na świat jego młodszy syn — noszący imię ojca — Alojzy, znakomity z czasem bas opery warszawskiej, a później aktor dramatyczny.

Drugi syn Alojzego Stolpego — Edward, urodzony w roku 1812, poszedł śladami ojca, poświęcając się pracy pedagogiczno - muzycznej. Podobnie, jak niegdyś ojciec, współdziałał w wielu imprezach koncertowych stolicy, nie zaniedbując również kompozycji, o czem świadczy m. in. ogłoszony drukiem zbiór walców na fortepian. Naukę muzyki pobierał Edward w Konserwatorjum warszawskiem pod kierunkiem Józefa Elsnera. W słynnym raporcie egzaminacyjnym, spisanym przez Elsnera w roku 1829, w którym po raz pierwszy obok nazwiska Chopina pojawiły się prorocze słowa „genjusz muzyczny", figuruje również Edward Stolpe, jako pierwszoletni uczeń Konserwatorjum, z dobrym postępem w nauce kontrapunktu (5). W roku 1840 widzimy go na stanowisku nauczyciela muzyki w „Instytucie Aleksandryjskim Wychowania Panien" w Warszawie, które objął po zmarłym w tymże roku Ludwiku Nideckim. W trzy lata później Rada Instytutu przeniosła go do analogicznego zakładu w Puławach (Nowa Aleksandrja). Najprawdopodobniej w tym czasie wstąpił Edward Stolpe w związki małżeńskie z Marjanną Turowską i z tego związku przyszedł na świat w Puławach dnia 23 maja 1851 roku — Antoni Stolpe.

Jeżeli omówiłem nieco obszerniej dzieje rodziny Stolpów, uczyniłem to m. in. dlatego, aby wyjaśnić nieścisłości, jakie popełnił Wojciech Sowiński w dwóch notatkach poświęconych Antoniemu i Alojzemu Stolpom w „Słowniku Muzyków Polskich" (6). Fakt, że w trzech pokoleniach tej rodziny powtarzają się dwukrotnie imiona Alojzy i Antoni, utrudnia w znacznym stopniu zorjentowanie się w materjale źródłowym, szczególnie jeśli imię jest zaznaczone tylko inicjałem. Sowiński, jak wiadomo, odnosił się niezbyt krytycznie do źródeł, z których korzystał, to też wspomniane notatki są prawdziwą komedją pomyłek. Sprostowanie ich na podstawie wyżej podanych wiadomości, nie przedstawia obecnie większych trudności.

Kilka słów należy jeszcze poświęcić rodzinie matki naszego kompozytora. Także Turowscy byli znaną rodziną w świecie muzycznym Warszawy. Z ich grona wyszła sławna swego czasu śpiewaczka Józefina Turowska (urodzona 5 marca 1819 roku, zmarła 15 stycznia 1884 roku) uczennica Kurpińskiego, która przez kilka lat była podporą opery warszawskiej. W roku 1841 odbyła podróż artystyczną do Niemiec i Francji, zakończoną pełnym sukcesem. Po wyjściu zamąż za urzędnika Antoniego Leśkiewicza w roku 1858, który pozatem był znanym w Warszawie amatorem-pianistą, usunęła się prawie zupełnie ze sceny. Z jej nazwiskiem spotkamy się jeszcze z okazji koncertów Antoniego Stolpego. Najstarszy z rodzeństwa Seweryn Turowski, urzędnik bankowy z zawodu, posiadał także poważne zasługi około rozwoju muzyki w stolicy. Pełen zapału i inicjatywy, współdziałał w organizowaniu różnych imprez muzycznych, w których występował jako śpiewak. Trudnił się również pisaniem wierszy — m. in. dostarczył Ignacemu Dobrzyńskiemu tekstu do kantaty na cześć hr. Łubieńskiego, a także tłumaczył teksty w utworach obcych kompozytorów. Zmarł młodo w roku 1837.

Gdybyśmy zatem chcieli rozpatrywać talent Antoniego Stolpego pod kątem dziedzictwa rodzinnego, mielibyśmy, jak widzimy, tak ze strony ojca, jak i matki wystarczającą ilość materjału.

Chrzest Antoniego Stolpego odbył się w parafji rzymsko - katolickiej Włostowice koło Puław dopiero 13 lipca 1856 roku. Równocześnie odbył się chrzest młodszej siostry Antoniego — Natalji, urodzonej 23 lipca 1854 roku. W Puławach przebywał Antoni do 11 roku życia. Od wczesnej młodości objawiał poważny talent muzyczny, który w domu rodzinnym miał jak najlepsze warunki rozwoju. Naukę muzyki rozpoczął pod kierunkiem ojca, przyczem szczególnie szybkie postępy robił w grze na fortepianie. Rozsądny ojciec uchronił go na szczęście od

karjery „cudownego dziecka", co przy wątłym zawsze stanie jego zdrowia, byłoby tylko przyspieszyło zgon.

W roku 1862, wskutek reorganizacji Instytutu w Puławach i zwinięcia etatu nauczyciela muzyki, Rada Instytutu przeniosła Stolpego z powrotem do Warszawy, gdzie uczył muzyki w Instytucie Aleksandryjsko - Maryjskim. Stanowisko to zajmował do roku 1870. Głównym jednak terenem jego działalności w Warszawie, był Instytut Muzyczny, założony w roku 1861 przez Apolinarego Kątskiego, gdzie kierował dwiema klasami fortepianu.

Do tej uczelni wstąpił też jedenastoletni Antoni, prowadząc w dalszym ciągu studja nad fortepianem pod kierunkiem ojca, zaś harmonji i kontrapunktu uczył się najpierw u Freyera, potem u Moniuszki. Doroczne popisy Instytutu zetknęły Antoniego z szerszą publicznością i krytyką. Już wówczas zwracał uwagę swoją nad wiek dojrzałą grą. W tym też czasie zaczął występować jako kompozytor.

W papierach rodzinnych zachował się utwór „*O Salutaris Hostia*" op. 4, na chór mieszany, kwintet smyczkowy i organy, dedykowany Instytutowi Muzycznemu (7). Na rękopisie zaznaczył Stolpe datę ukończenia tej kompozycji: 1 lutego 1866 roku. Miał wtedy zatem lat czternaście. „*O Salutaris*" świadczy bardzo korzystnie o talencie i umiejętnościach młodego autora. Wprawdzie z łatwością można zauważyć pewne usterki, jak wadliwe rozplanowanie tekstu w trzyczęściowej konstrukcji tego utworu lub małe urozmaicenie akompanjamentu instrumentalnego w stosunku do partji chóralnej. Mimo to całość robi wrażenie sympatyczne. Skromny zasób techniki kompozytorskiej, jakim czternastoletni Stolpe rozporządzał, nie pozwolił mu stworzyć dzieła zupełnie doskonałego. Jednak kompozycja ta posiada swoje niewątpliwe zalety, spośród których należy wyróżnić przedewszystkiem harmonikę. Młody autor miał ambicję jaknajpełniejszego zastosowania w tym utworze swoich wiadomości z dziedziny harmonji. To też charakteryzuje go duża, w stosunku do niewielkich rozmiarów, ruchliwość modulacyjna, częste użycie harmonij septymowych, rozwiązywanie dysonansów w nowy dysonans i zgrabne stosowanie progresyj. Strona harmoniczna poniekąd wyróżnia nawet utwór Stolpego spośród ówczesnych polskich kompozycyj kościelnych, których autorowie licząc się ze stopniem wykształcenia chórów kościelnych, ograniczali się do najprostszych funkcyj harmonicznych.

Po pięcioletnich studjach w Instytucie, uzyskał Stolpe w roku 1867 patent, „wielką nagrodę" z fortepianu i pierwszą nagrodę z kontrapunktu. Nagrodę z fortepianu przyznano mu na popisie Instytutu

w dniu 23 czerwca, przyczem utworem konkursowym, jaki Stolpe wówczas wykonał, było *Allegro* z koncertu Moscheles'a. W trzy tygodnie później, dnia 17 lipca, odbył się w sali Resursy Obywatelskiej koncert wszystkich nagrodzonych uczniów Instytutu. Na tym koncercie wystąpił Antoni Stolpe także jako kompozytor, wykonując obok Etiudy cis-moll Chopin'a, Mazurek h-moll własnej kompozycji. Dalszym etapem karjery artystycznej szesnastoletniego laureata Instytutu miało być wakacyjne tournée koncertowe po zdrojowiskach. W wycieczce tej obok Stolpego mieli wziąć udział odznaczeni uczniowie Instytutu: Władysław Górski skrzypek, Gustaw Ignatowski tenor i Stefan Grzywiński, bas. Impreza ta doszła do skutku, jednak Stolpe z nieznanej przyczyny nie wziął w niej udziału. Zastąpił go Leopold Czarnomski, również uczeń Edwarda Stolpego, nagrodzony w tymże roku pierwszą nagrodą z fortepianu (8).

Tymczasem Antoni Stolpe, obdarzony nagrodą i pochwałami, zapragnął wystąpić z własnym koncertem kompozytorskim. W tym celu rozpoczął intensywną pracę nad wykończeniem kompozycyj powstałych jeszcze w czasie studjów w Instytucie, pozatem stworzył szereg nowych, przygotowując starannie swój pierwszy występ kompozytorski. Szerokie stosunki ojca w sferach muzycznych pozwoliły mu zebrać doborowe grono wykonawców. Koncert odbył się dnia 22 marca 1868 roku w sali fabryki fortepianów Hoffera przy ulicy Elektoralnej wobec zaproszonych przedstawicieli świata muzycznego i prasy. Zakończył się on pełnym sukcesem młodego kompozytora. „Po tak licznych popisach miernoty na rozmaitych koncertach spotykanej" pisał sprawozdawca Kurjera Warszawskiego „miłą i pocieszającą rzeczą było spotkać talent prawdziwy, gruntowną wsparty nauką, w szlachetnym i zacnym kierunku dążący". Recenzent Gazety Warszawskiej otwarcie przyznaje, że „nie przypuszczaliśmy, by ten chłopaczek brał się do kompozycyj takiej wagi, takiej formy. Widzieliśmy w tem więcej wpływ znakomitych jego nauczycieli i ojca, aniżeli naturalny pęd młodego kompozytora, spodziewaliśmy się znaleźć jakieś muzykalne pensa, poprawnie napisane, ale komunałowe, zwyczajne i nudne, jak rozprawy uczniów na medal".

Antoni Stolpe wystąpił z pięcioma kompozycjami: Sekstetem na fortepian i instrumenty smyczkowe, Uwerturą na orkiestrę, która jednak została wykonana przez kwintet smyczkowy i fortepian grany na cztery ręce, „Sceną dramatyczną" na wiolonczelę z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz z dwiema Etiudami fortepianowemi. Ponieważ nie posiadamy tych utworów, musimy poprzestać na zdaniu, jakie

o nich wygłosili ówcześni recenzenci. Sprawozdawca Gazety Warszawskiej zauważył w Sekstecie: „szlachetność i piękność motywów, szerokie i śmiałe prowadzenie rzeczy, jędrność, zdrowie i jasność myśli, przebijające się od początku do końca, trzymanie się w mierze, nierozwałkowywanie". Recenzentowi Kurjera Warszawskiego spodobało się w tym utworze najbardziej Scherzo: „Dziwnie w niem wdzięczną się wydaje melancholijna rzewność, a miejscami nawet smutek przez skrzypce wypowiadany, z poza szczebiotliwego a rezolutnego tła partji fortepianowej wyglądający". Sprawozdanie kończy się stwierdzeniem, że w utworze tym są „takie miejsca, którychby się Onslow nietylko nie powstydził, lecz nawet pozazdrościł". Porównanie z Onslowem było na owe czasy nielada komplementem. Niezwykle obfita twórczość Onslowa na polu muzyki komnatowej uchodziła za wzorową w swoim rodzaju i cieszyła się w wieku XIX wielką popularnością. Dziś zapomniano o Onslowie zupełnie.

Niemniej korzystnie wypadła opinja Adama Münchheimera w Bibljotece Warszawskiej. Münchheimer zastrzega się, że chwaląc Sekstet Stolpego: „nie powodujemy się pobłażaniem dla początkującego artysty, i gdyby dzieło nie przez szesnastoletniego młodzieńca, ale przez 36-letniego kompozytora było napisane, to jeszcze bardzoby nas zainteresować mogło tak co do szlachetności pomysłów, jak równie co do skończoności formy, przy wybornej znajomości środków technicznych". Zdanie to posiada dla nas szczególną wartość, gdyż wyszło z pod pióra nie przygodnego recenzenta, ale dobrego i doświadczonego kompozytora. Także pozostałe utwory: Scena dramatyczna, Uwertura i Etiudy spotkały się z uznaniem recenzentów. O grze fortepianowej Stolpego pisał sprawozdawca Kurjera Warszawskiego, że odznacza się „wyrazistością i dokładnością frazowania", i jest „tak świetną, że najniebezpieczniejsze porównanie wytrzymać może".

Mimo pochwał, które przypadły w udziale szesnastoletniemu zaledwie młodzieńcowi, nie uważał Antoni Stolpe swojej edukacji muzycznej za ukończoną. Nosił się z zamiarem wyjazdu do Berlina, aby pod kierunkiem znanego nauczyciela kontrapunktu Fryderyka Kiela i niemniej sławnego pianisty Teodora Kullaka, doskonalić się w muzyce. Poważną przeszkodą w zrealizowaniu tego planu był brak środków materjalnych. Zachęcony powodzeniem pierwszego koncertu zamierzył dać drugi, tym razem dla szerszej publiczności, z bogatszym programem, w nadziei, że zysk z tego koncertu umożliwi mu wyjazd zagranicę.

Koncert ten odbył się 11 grudnia 1869 roku, w sali Resursy Obywa-

telskiej, poprzedzony przychylnemi wzmiankami w prasie stołecznej. Trzon programu stanowiły utwory wykonane w sali Hoffera. Z nowych kompozycyj znajdujemy w programie: Śpiew do słów Victora Hugo z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, „Trzy pieśni w formie etudy" (sic!) na fortepian i „wielki marsz" na orkiestrę p. t.: *„Hommage à Mendelssohn"*. Obok utworów Stolpego wykonano jeszcze kompozycje Chopin'a, Liszta i Donizetti'ego. W koncercie tym Stolpe nietylko wykonał utwory fortepianowe, lecz także wystąpił w roli dyrygenta.

W recenzjach, jakie pojawiły się w czasopismach warszawskich, panuje ten sam ton życzliwości dla młodego kompozytora, jak w sprawozdaniach z pierwszego koncertu. Spośród nich wyróżnia się szczególnie sprawozdanie pianisty i kompozytora Jana Kleczyńskiego w Tygodniku Illustrowanym. W recenzji tej nie kryje Kleczyński swego podziwu dla talentu Stolpego: „p. Stolpe powinien dziękować Bogu za to, że otrzymał od niego dar taki, który go może kiedyś uczynić jednym z pierwszych w swoim zawodzie". W kompozycjach Stolpego dopatruje się Kleczyński wpływu Mendelssohna: „same nawet temata p. Stolpego mają tę rzewność, ten smutek, jaki charakteryzuje Mendelssohna". Recenzję zakończył Kleczyński następująco: „Z pięknym więc zasobem pojedzie młody artysta kształcić się dalej, pod kierunkiem takiego mistrza, jakim jest Kiel. Nie możemy lepiej zakończyć naszego o nim sprawozdania, jak posyłając mu na drogę słowa zachęty, które oby proroczemi były: *„Macte animo, generose iuvenis; sic itur ad astra"*.

Niestety koncert ten nie dał spodziewanego rezultatu finansowego. Publiczność warszawska nie ochłonęła jeszcze po niedawnych występach Modrzejewskiej, świat muzyczny absorbowały występy znakomitych artystów o ustalonej sławie, jak Józefa Wieniawskiego, kwartetu Müllerów, nic przeto dziwnego, że młodego, nieznanego jeszcze szerokim sferom publiczności kompozytora, spotkał z tej strony zawód.

Zachęcony w kilku recenzjach do powtórzenia koncertu, zajął się Stolpe przygotowaniem trzeciego koncertu, który odbył się 14 maja 1869 roku. Program zawierał szereg nowych utworów: Uwerturę symfoniczną, Uwerturę koncertową nr. 3, *Trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, *„Ave Maria"* na kontralt z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz dwa utwory dla solowego tenoru: Romans i Sonet Mirona (do słów T. Gautier). Z dawnych utworów zostały powtórzone: Etiudy, „Scena dramatyczna", nazwana teraz „Fantazją" i Marsz na cześć Mendelssohna. Z kompozycyj innych autorów wykonano dzieła

Chopin'a, Meyerbeer'a, Kurpińskiego i Noskowskiego. Wśród wykonawców znajdujemy m. in. nazwiska Józefiny z Turowskich Leśkiewiczowej (ciotki naszego kompozytora) oraz Zygmunta Noskowskiego, który wykonał na skrzypcach dwie kompozycje własne: „Pieśń nad kołyską" i Scherzo.

Koncert ten odbył się również w niezbyt przychylnych okolicznościach. Już po ogłoszeniu w prasie, zmuszony był Stolpe do przeniesienia terminu z 12 na 14 maja. Przedewszystkiem zaś termin wypadł po sezonie koncertowym, co odbiło się ujemnie na „prasie" koncertu, która tym razem była skromniejsza.

Duże wrażenie zrobiło *Trio*, kompozycja o poważnych rozmiarach i ciekawej treści. Utwór ten składał się z czterech części, spośród których recenzent Gazety Polskiej wyróżnił dwie środkowe: w *Andantino* bowiem dostrzegł „intencje fugowe", zaś w *Scherzo* „i djalogowanie instrumentów bywało rozsądne i pomysły rzeźwe, i forma dobrze utoczona". Tenże recenzent odniósł się bardziej krytycznie do kompozycyj orkiestralnych i wokalnych Stolpego. Pierwszym zarzuca zbyt wielką ilość samodzielnych głosów, co powoduje „nie mało mętu" — tak, że „nieraz niepodobieństwo zrozumieć o co idzie kompozytorowi", drugim niezbyt staranną deklamaję tekstu i wadę powtarzania obok siebie tych samych słów „co bardzo studzi interes do dzieła". Innego zdania był natomiast sprawozdawca Kurjera Warszawskiego, który utworom wokalnym nie tylko nic nie ma do zarzucenia, ale przeciwnie, chwali świetne dostosowanie muzyki do tekstu i zwraca uwagę na interesujące wypracowanie akompanjamentu. Co do Uwertury Nr. 3 przyznaje, że „wyróżnia się ona od innych utworów p. Stolpego odrębnym charakterem i stylem" i dochodzi do takiego wniosku: „może się mylimy, ale nam się zdaje, że w niej p. Stolpe chciał spróbować swoich sił na polu „muzyki przyszłości", bo wyraźne tchnienie Wagnera z tej uwertury nas dolatywało". Oczywiście, nie jesteśmy dziś w stanie rozstrzygnąć, jak było naprawdę, nie mając tych utworów do dyspozycji. W każdym razie z powyższych uwag możemy wysnuć jeden wniosek: w tym okresie twórczości posługiwał się Stolpe chętnie polifonją, co w muzyce polskiej tego czasu było wypadkiem dość odosobnionym. Wskazanie na zależność od Wagnera również zasługuje na podkreślenie. O ile przypuszczenie recenzenta Kurjera Warszawskiego było słuszne, mielibyśmy prawo widzieć w Stolpem pierwszego kompozytora polskiego, który uległ wpływom mistrza z Bayreuthu. Na ten temat możnaby zresztą snuć wiele jeszcze domysłów, gdybyśmy wzięli pod uwagę fakt naprawdę zastanawiający, że

wspomniana poprzednio kompozycja czternastoletniego Stolpego *„O Salutaris Hostia"* rozpoczyna się motywem uprzedzającym motyw „Graala".

Efekt finansowy tego koncertu musiał być pomyślniejszy, skoro już z końcem czerwca wyruszył Stolpe do Berlina. Po przyjeździe zgłosił się u Franciszka Kiela, któremu przedłożył swoje kompozycje do oceny i przegrał je na fortepianie. Jak bardzo korzystne wrażenie musiał wzbudzić w swoim przyszłym nauczycielu, wskazuje choćby pośpiech w wysłaniu przez Kiela listu do Edwarda Stolpego. Antoni przybył do Berlina przypuszczalnie w ostatnim dniu czerwca, zaś bezpośrednio po jego wizycie wyjechał Kiel do Lenz w Szwajcarji — a list do Edwarda Stolpego nosi datę 5 lipca! Wspomniany list został ogłoszony w prasie, w lichem zresztą tłumaczeniu polskiem. Przytaczam go w całości:

> „Szanowny Panie! Pośpieszam z udzieleniem Panu sądu o muzykalnem usposobieniu syna Pańskiego, jakkolwiek przypuszczać muszę, że skoro był uczniem Pańskim, niepodobna, ażebym zdołał zwrócić uwagę Jego na cokolwiekbądź, coby ojcowskiemu wzrokowi Pana już nie było wiadomem. Znajduję, iż syn Pański, jako fortepianista, tak pod technicznym, jak i muzykalnym względem, już jest znakomitym, a wiek jego młodociany, upoważnia do najpiękniejszych nadziei. Jego produkcje przynoszą zaszczyt jego pilności i metodzie jego nauczycieli, pp. Freyera i Moniuszki, i świadczą o niezaprzeczonym talencie. Toż samo da się powiedzieć i o kompozycjach. I tutaj widnieje wyborny kierunek, równie jak w stosunku do wieku, prace jego wykazują rzadką darowitość, zasługującą pod każdym względem, ażeby rozpoczęte gorliwie i na serjo, głębokie i poważne studja nad kontrapunktem dalej prowadził, tem więcej, że o ile dziś widzieć mogę, przy oczekiwać się po nim napewno dającej wytrwałości, prawie niewątpliwie w dojrzalszym wieku i jako kompozytor do świetnego stanowiska dojdzie. Przez to, że dopiero w wigilję wyjazdu mego miałem przyjemność, poznać syna Pańskiego, nie mogłem, niestety, przejrzeć dokładnie prac jego i musiałem to na później pozostawić: to jednak pewna, że sąd, jaki o nim dziś wydaję, przy bliższej znajomości, najzupełniej potwierdzę. Zapewniając Pana, że będzie prawdziwą moją przyjemnością prowadzić dalej, o ile siły pozwolą, tak wybornie dotąd udzielaną mu naukę, mam zaszczyt pisać się... i t. d.".

Z nowym rokiem szkolnym, wstąpił Antoni Stolpe do *„Neue Akademie der Tonkunst"*, założonej w roku 1855 przez Teodora Kullaka, u którego kontynuował swoje studja fortepianowe. Do pracy wziął się z zapałem, to też wyniki nie dały na siebie długo czekać. W krótkim

czasie spotkało go chlubne wyróżnienie, bowiem Kullak, widząc wybitne zdolności swego ucznia, nie wahał się powierzyć dziewiętnastoletniemu młodzieńcowi, stanowiska nauczyciela fortepianu w Akademji. Stolpe z tą samą pilnością, z jaką pracował nad sobą, oddawał się teraz pracy pedagogicznej. Również Kiel, u którego uczył się prywatnie, był zadowolony z jego postępów. W papierach rodzinnych zachowało się następujące zaświadczenie Kiela, opatrzone datą 5 lutego 1870 roku: „Dem Herrn Anton Stolpe aus Warschau bezeuge ich, dass derselbe seit ¾ Jahre seinen Theoretisch-musikalischen Studien unter meiner Leitung mit grossem Fleisse abgelegen. Ebensowohl constatiere ich, dass Herr Stolpe bei solch ernstem Streben und seinem bedeutenden Talente ausgezeichnete Fortschritte macht, und demnach zu den schönsten Hoffnungen berechtigt". Pismo to oznacza najprawdopodobniej zakończenie nauki u Kiela.

O pobycie Stolpego w Berlinie, mamy nikłe jedynie wiadomości. Powstało tutaj kilka utworów, jak: Sonata fortepianowa d-moll, Warjacje na kwartet smyczkowy i Etiuda. Co do występów publicznych to wiemy z zachowanego programu o jego udziale w popisie wyższych klas Akademji. Na programie tym figuruje data: „Sonntag, den 26 März", nie podano natomiast roku. Najprawdopodobniej był to rok 1871. Stolpe wykonał wówczas wraz z prof. Grünwaldem i Dr. Brunsem *Trio c-moll* Mendelssohna, zaś w siódmym punkcie programu pierwszy ustęp swojej Sonaty d-moll.

Trzy co dopiero wspomniane utwory wraz z *„O Salutaris Hostia"* tworzą całą spuściznę kompozytorską Stolpego, jaką udało się narazie odnaleźć. Omówię je w porządku chronologicznym.

Etiuda fortepianowa, której rękopis przechowuje Bibljoteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (Nr. 10890), została ukończona w dniu 26 września 1869 roku. Jest to zatem prawdopodobnie najwcześniejsza kompozycja z okresu berlińskiego. Przeznaczył ją Antoni na upominek imieninowy dla ojca, jak o tem świadczy napis, umieszczony na karcie tytułowej rękopisu: „Memu najdroższemu Ojcu w dzień imienin poświęca wdzięczny syn Antoni Stolpe".

Drobna ta kompozycja nie może być miarą postępu, jaki dokonał się w twórczości Stolpego w czteroletnim okresie, dzielącym *„O Salutaris"* od Etiudy. Pozwala nam jednak zaobserwować pewien zwrot w kierunku umiłowań młodego autora. Po silnym wpływie Mendelssohna, który przejawiał się w twórczości Stolpego w czasie pobytu w Warszawie, o czem czytamy w każdej prawie recenzji z jego koncertów, a który znalazł swój punkt kulminacyjny w „Marszu na cześć

Mendelssohna" (kompozycja ta, jak możemy wnioskować z niektórych wypowiedzi recenzentów, była zdaje się opracowaniem tematów z dzieł Mendelssohna) nastąpił zwrot do muzyki Chopina. Unikał jednak Stolpe w tym utworze losu współczesnych mu epigonów Chopina, którzy w większości wypadków poprzestawali na przyswojeniu sobie najbardziej dostępnych cech jego stylu. Ambicje Stolpego sięgały wyżej. W Etiudzie nawiązał Stolpe w tem miejscu do twórczości Chopina, w którem ona najbardziej wyprzedzała swoją epokę. Utwór ten powstał niewątpliwie pod auspicjami Preludjum es-moll (Nr. 14) i finału Sonaty b-moll. Szczególnie Preludjum Chopina jest bliskie kompozycji Stolpego.

W 77 taktach tej etiudy zawarł Stolpe ćwiczenie w prowadzeniu obu rąk unisono, w tempie szybkiem: *Presto.* Poszczególne tony następują po sobie w interwałach, których rozmiary wahają się od sekundy do undecymy. Skalę trudności podnoszą częste odchylenia od tonacji zasadniczej a-moll, co daje Stolpemu możność stwarzania ciągłych niespodzianek, przez nieoczekiwane zwroty, jakiemi się wije kapryśna i zygzakowata linja melodyczna tego utworu. Strona rytmiczna Etiudy tworzy osobne zagadnienie, polegające na zmianie akcentów w takcie 6/8. Podobny zatem problem, jak w Etiudzie As-dur z op. 10 Chopina, gdzie jednak zmiany akcentów zachodzą w obrębie taktu 12/8. Z ciekawszych momentów tego utworu podkreślić należy kilkakrotne użycie rozłożonego trójdźwięku zwiększonego, który był wówczas jeszcze rzadkiem zjawiskiem. Stolpe przejął go zapewne z dzieł Liszta.

Kompozycją zakreśloną na większą skalę są Warjacje na kwartet smyczkowy. Chociaż na rękopisie (w Bibljotece Narodowej) nie podał Stolpe ani daty, ani miejsca napisania tego utworu, nie pomylimy się twierdząc, że powstał on w Berlinie, w czasie nauki u Kiela. Wskazuje na to niemiecki napis „*Variationen*" na zeszytach głosowych, w których się ten utwór zachował, jak i szkolny charakter tej kompozycji. Warjacje na kwartet są po Triu, Sekstecie i Scenie dramatycznej — czwartym skolei utworem komnatowym Stolpego. To też w kompozycji tej wykazał Stolpe dużo doświadczenia i dokładną znajomość techniki kwartetowej. Zdawał sobie doskonale sprawę z możliwości, jakie nastręcza kwartet smyczkowy i potrafił je wykorzystać. Z całą swobodą posługuje się Stolpe różnemi technikami gry na instrumentach smyczkowych i posiada duże wyczucie ich barwy. Utwór ten jest dość nierówny pod względem wartości. W sposób widoczny ścierają się tutaj uświęcone tradycją sposoby techniki

warjacyjnej, z dążeniem do indywidualnego wypowiedzenia się w tym rodzaju. Przeciwieństwa te łatwo wytłumaczyć, skoro przypomnimy sobie, że Warjacje są szkolną kompozycją Stolpego. Niewątpliwie Kiel, jak każdy zresztą dobry nauczyciel kompozycji, wymagał zastosowania w tym utworze różnych rodzajów techniki warjacyjnej, od najprostszych do bardziej skomplikowanych.

Kompozycja składa się z tematu, (który swoją budową odpowiada najbardziej nawet rygorystycznym przepisom szkolnym) i jedenastu warjacyj. Stolpe wykorzystuje temat wszechstronnie, posługując się nietylko melodją głosu najwyższego, lecz także linją melodyczną basu, budując z niej np. temat fugata warjacji VII. Jednak technika użycia motywów tematu odbiega znacznie od sposobu, jaki zakorzenił się od czasów beethovenowskiego op. 120 w literaturze warjacyjnej, a polegającego na konsekwentnem stosowaniu cząstki tematu w konstrukcji całej warjacji. U Stolpego motyw taki pojawia się sporadycznie, w powodzi nowych czynników melodycznych, wysnutych z tła wspólnej z tematem harmonji. W większości warjacyj tego cyklu brak jakiejś ustalonej metody postępowania. Mamy tu do czynienia z bogatą różnorodnością pomysłów, dostosowanych do charakteru poszczególnych warjacyj. W kompozycji tej złożył Stolpe dowody pilnego studjum ostatnich kwartetów Beethovena, ze wspaniałemi cyklami warjacyj w op. 127 i 131. Na szczególne wyróżnienie zasługują warjacje: V, napisana w misternym kontrapunkcie i VIII, wykorzystująca w sposób oryginalny „pizzicato" całego zespołu.

Warjacje na kwartet smyczkowy zostały wykonane w Warszawie, o ile mi wiadomo, dwukrotnie: w roku 1872 na wieczorze Towarzystwa Muzycznego, a w kilka lat po śmierci autora na jednym z popisów Instytutu Muzycznego. W bieżącym roku odegrał je w czasie specjalnej audycji radjowej, poświęconej twórczości Stolpego — Kwartet Krakowski. W ubogiej naszej literaturze kwartetowej są Warjacje Stolpego utworem naprawdę wartościowym i mogłyby śmiało zająć stałe miejsce w programach koncertów naszych zespołów kameralnych.

Ostatniemu, a zarazem najwybitniejszemu utworowi Stolpego spośród czterech zachowanych, Sonacie fortepianowej, poświęcę tylko kilka uwag, gdyż obszerniejszą analizę tej kompozycji podałem już na innem miejscu (9). Sonata d-moll powstała poza klasą kompozycji Kiela. Ukończył ją Stolpe 23 grudnia 1870 roku (rękopis w Bibljotece Narodowej), liczył więc wtedy lat 19. Wobec poprzedniej kompozycji, Sonata stanowi wydatny krok naprzód. Nie skrępowany

rygorem szkolnym talent Stolpego wypowiedział się tu w całej pełni. Utwór ten wyróżnia poważny wzrost techniki operowania materjałem tematycznym, a przedewszystkiem czystość stylu, której brak odczuwamy w Warjacjach na kwartet smyczkowy. W sposób widoczny zaznaczył się w Sonacie wpływ dwóch wybitnych romantyków: Chopin'a i Schumann'a. Pierwszy patronował niektórym pomysłom tematycznym, drugi poddał Stolpemu konstrukcję *allegra* sonatowego. Jednak Stolpe był daleki od niewolniczego kopjowania wzorów, tych czołowych przedstawicieli romantyzmu i potrafił nadać temu utworowi piętno osobiste.

Sonata składa się z trzech ustępów: *Allegro appassionato, Scherzo* oraz *Introductione et Finale.* Odrazu pierwszy ustęp wprowadza nas w sferę romantycznego nastroju niespokojną rytmiką tematu pierwszego, poprzedzonego energicznym motywem naczelnym. Nastrój ten potęguje się jeszcze w następnej części w *Scherzo,* które kapryśnym charakterem tematu, zbliża się do typu *Scherz* Chopin'a i Mendelssohn'a. Na szczególną uwagę zasługuje burzliwa w swoim przebiegu część środkowa tego ustępu, wyróżniająca się nowością zastosowanych środków pianistycznych. Jest to niewątpiwie najbardziej oryginalna część całej sonaty. Finał poprzedzony śpiewną introdukcją operuje dwoma silnie ze sobą kontrastującymi tematami, z których pierwszy szczególnie ważną odgrywa w tym ustępie rolę. Jego zrywany rytm, dodaje tej części niespokojnego charakteru, który wedle współczesnej egzegezy, był spowodowany przeczuciem zbliżającej się śmierci. Jak wiemy, mija się to z prawdą, gdyż utwór ten ukończył Stolpe jeszcze na dwa lata przed śmiercią, której w tak młodym wieku zapewne nie przeczuwał i nie pragnął.

Wybitne walory Sonaty Stolpego nie znalazły odrazu sprawiedliwej oceny. Przyznawano wprawdzie, że jest ona dziełem „skończonego mistrza", jednak protesty wywoływała jej forma, znacznie odbiegająca od schematów klasycznych. Obecnie jednak, kiedy czas osłabił te jej ustępy, które mogły współcześnie uchodzić za rewolucyjne, widzimy w tym utworze najszlachetniejszy przejaw romantyzmu. Nic nie stoi na przeszkodzie, abyśmy słuchali jej z podobnem zadowoleniem, z jakiem słuchamy sonat Chopin'a, które przecież także, przez swoje nowatorstwo, spotykały się z niechętnem przyjęciem.

Ostatnią kompozycją Stolpego była Sonata na skrzypce i fortepian, o której kilka słów zawdzięczamy Zygmuntowi Noskowskiemu. We „Wspomnieniu pośmiertnem" ogłoszonem na łamach Tygodnika Illustrowanego (rok 1872, nr. 249), określa ją, jako najlepsze dzieło Stol-

pego. W rozmowach z Noskowskim nazwał ją kompozytor „poematem mieszczańskim", i zdaniem jego „dobrze ją tem scharakteryzował". Możemy zatem przypuszczać, że był to utwór o tendencjach programowych.

Sonatę skrzypcową ukończył Stolpe w roku 1872 w Warszawie, dokąd przybył na kilka miesięcy przed śmiercią. Przyjazd ten pozostawał w związku z katastrofalnem pogorszeniem się stanu zdrowia. Wyczerpująca praca w Akademji berlińskiej, wpływała niekorzystnie na wątły zawsze organizm Stolpego. I kiedy wreszcie wychodząc z koncertu Wagnera, przeziębił się — przyszło zapalenie płuc, a potem otwarta gruźlica, przed którą nie było ratunku. Rodzina przewiozła Antoniego do Warszawy, gdzie otoczono go pieczołowitą opieką. Kiedy i to nie pomogło, wysłano Stolpego do znanych uzdrowisk: Salzbrunn'u i Meran'u. Jednak wszelkie wysiłki były bezowocne — gruźlica czyniła zastraszające spustoszenie w jego organiźmie. Śmierć nastąpiła dnia 7 września 1872 roku w Meranie. W chwili śmierci liczył Stolpe zaledwie 21 lat i 4 miesiące.

Wiadomość o zgonie Antoniego Stolpego szybko dotarła do Warszawy. Już 10 września pojawił się pierwszy nekrolog w Kurjerze Warszawskim, 12 września w Gazecie Warszawskiej, potem w Tygodniku Illustrowanym i innych czasopismach. „Zbyteczna praca i zapał", pisał na łamach Bluszczu Jan Kleczyński — „zniszczyły tak wcześnie ten delikatny, prawdziwie artystyczny organizm, zabierając nam zapewne mistrza, bo mistrzowstwem jaśnieć już zaczynały jego utwory". W Tygodniku Illustrowanym zamieścił cytowane już poprzednio „Wspomnienie pośmiertne" przyjaciel Stolpego Zygmunt Noskowski. „Bywając u niego często w ostatnich miesiącach życia" pisał Noskowski „miałem sposobność ocenić talent i charakter nieboszczyka. Widziałem zapał niezrównany dla sztuki, co było powodem, że dla kolegów nie miał zawiści, ale życzliwą zawsze radę i zachętę. W rozmowach z nim poznałem, że obok artyzmu, kształcił umysł, i podziwiałem jego głębokie poglądy na sztukę, trafne zdania o dziełach mistrzów. Dla siebie był bardzo wymagający, skutkiem czego nie mógł się zdecydować na wydanie ważniejszych utworów swoich. A jednak staną się one może kiedyś ozdobą naszej muzyki". W dalszym ciągu swego artykułu, dał Noskowski wyraz życzeniu, aby dzieła Stolpego „prędko wyszły na widok publiczny, bo zasługują na to i wewnętrzną i techniczną wartością, świadcząc o genjalnym talencie, o wielkiej pracy i nauce tak rychło zgasłego artysty". Niestety, spełniło się ono w skromnym zakresie, gdyż tylko Sonata fortepiano-

wa d-moll, doczekała się wydania drukiem. Ukazała się ona nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, przygotowana do druku przez Józefa Wieniawskiego. Inne kompozycje, jak wynika z nekrologów, pozostały w rękopisach i znajdowały się w posiadaniu ojca. Obecnie jednak w rodzinie zachował się tylko jeden utwór: „O Salutaris Hostia". Dwie większe kompozycje: Warjacje na kwartet smyczkowy i autograf Sonaty d-moll, przechował w swoich zbiorach Aleksander Poliński. Po wojnie, przeszły te utwory na własność Państwowych Zbiorów Sztuki, a obecnie zostały przekazane Bibljotece Narodowej. Etiudę fortepianową, jak wiemy, posiada Bibljoteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Jaki los spotkał resztę kompozycyj Stolpego — nie wiadomo. Prawdopodobnie rozeszły się wśród znajomych i dopiero chyba przypadek pozwoli je wydobyć z ukrycia. Szczególnie dotkliwą stratą byłoby zaginięcie Sonaty skrzypcowej, jako być może, najdoskonalszego utworu Stolpego, oraz uwertur koncertowych, których tak znikomą ilość posiadamy w naszej literaturze orkiestrowej.

Braki w materjale nutowym nie pozwalają narazie przedstawić dokładnie ewolucji talentu Stolpego. Jedna kompozycja z okresu warszawskiego nie może nam zastąpić jego utworów komnatowych i orkiestrowych, jak nie mogą ich zastąpić recenzje z gazet warszawskich, nie zawsze pisane przez ludzi fachowych. Zatem dopiero odszukanie przynajmniej główniejszych kompozycyj, umożliwi wszechstronne oświetlenie tego naprawdę niecodziennego zjawiska, jakim był Antoni Stolpe.

Ale i te kompozycje, które się zachowały, pozwalają nam wyznaczyć Stolpemu odpowiednie miejsce w historji muzyki polskiej. Świeżość inwencji i szerokość oddechu, charakteryzująca jego utwory, wytrzymuje porównanie z młodzieńczemi dziełami najwybitniejszych kompozytorów. W Polsce przed wystąpieniem Stolpego, mógł szczycić się równie doskonałemi kompozycjami, stworzonemi w tak młodym wieku — jedynie Chopin.

SPIS KOMPOZYCYJ ANTONIEGO STOLPEGO.

UTWORY ORKIESTROWE.

3 uwertury koncertowe. — Marsz p. t. **„Hommage á Mendelssohn"**.

UTWORY KOMNATOWE.

Sekstet na fortepian, dwoje skrzypiec, wiolonczelę i kontrabas. — Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. — Warjacje na kwartet smyczkowy. — Sonata

na skrzypce i fortepian. — Scena dramatyczna (Fantazja) na wiolonczelę i kwintet smyczkowy.

UTWORY WOKALNE.

„O Salutaris Hostia", na chór mieszany z towarzyszeniem organów i kwintetu smyczkowego. — Śpiew do słów Wiktora Hugo na głos tenorowy z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego. — Romans i Sonet Mirona do słów T. Gautier, na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu. — **„Ave Maria"** na kontralt z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego.

UTWORY FORTEPIANOWE.

Mazurek h-moll. — 2 Etiudy. — 3 Pieśni w formie etiudy. — Etiuda (dedykowana ojcu). — 2 Sonaty. — Preludja. — 5 Fug. — Warjacje. — Nieznane bliżej utwory na fortepian i orkiestrę.

PRZYPISY.

1) Odbitka z dzieła: Polska, jej dzieje i kultura. Część IV. Warszawa (1932).
2) Pani Stefanji Stolpe, która użyczyła mi łaskawie wszystkich dokumentów rodzinnych, składam na tem miejscu serdeczne podziękowanie.
3) Ludwik Jenike: Kronika Zboru Ewangelicko - Augsburskiego w Warszawie, 1782—1890, Warszawa, b. r.
4) Henryk Opieński: Józef Elsner w świetle nieznanych listów. Rocznik Muzykologiczny. Tom I, Warszawa, 1935, str. 82.
5) Binental: Chopin, Reprodukcja 27. Warszawa, 1930.
6) Paryż, 1874, str. 368.
7) Rękopis „O Salutaris" został ofiarowany przez rodzinę autorowi niniejszej pracy. Obecnie znajduje się w posiadaniu Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie.
8) „Kurjer Warszawski", rocznik 1867. „Gazeta Polska", rocznik 1867.
9) Rocznik Wydziału Filozoficznego U. J. Tom I, Kraków, 1935, str. 375.

MICHAŁ KONDRACKI

MUZYKA HUCULSZCZYZNY

Huculszczyzna, malowniczo położona u stóp Karpat Wschodnich stanowi jakby wyspę egzotyczną na rubieży ziem Rzeczypospolitej. Egzotyka jej jest niezmiernie swoistą i w każdym calu specyficznie-oryginalną. Swoją etnograficzną odrębność, w zadziwiający sposób zakonserwowaną, zawdzięcza Huculszczyzna w głównej mierze specjalnemu położeniu geograficznemu: odgrodzeniu od świata cywilizowanego przez potężne izolatory, jakimi są góry i gęste lasy.

Huculi, historycznie wywodząc się ponoć od potomków dawnych osadników rzymskich, zasymilowali, przetrwali i wchłonęli zarówno wpływy najeźdźców tatarskich i tureckich, jak i naleciałości węgierskie, rumuńskie, wołoskie, cygańskie i t. p. Dlatego typy huculskie są tak odmienne rasowo od słowiańskich, stanowiąc jakby zupełnie odrębne, zamknięte w sobie plemię. Sztuka huculska jest amalgamatem i syntetyczną wypadkową przeróżnych krzyżujących się wpływów i oddziaływań kulturalnych, z przewagą elementu wschodniego. Charakterystycznem jest zamiłowanie huculów do jaskrawych barw, szczególnie do koloru ciemno - czerwonego w strojach, artystycznie kontrastującego z wieczną zielenią iglastej flory Karpat. Skłonna do mistycyzmu, bogata w imaginację artystyczną psychika huculska jest głęboko przesiąknięta atmosferą zabobonów, pogańskich przesądów i zwyczajów oraz przepojona wiarą w istnienie niewidzialnego świata fantastycznego i życia pozagrobowego. Niezliczona ilość wszelkiego rodzaju legend i podań jest tego najlepszym potwierdzeniem i dowodem.

Jedną z największych oryginalności tego kraju jest muzyka, która stanowi nieodzowny element życia huculskiego. Niema wsi na Huculszczyźnie w którejby nie było muzykanta. Niema prawie Hucuła, któryby nie grywał na jakimkolwiek instrumencie:

fujarce lub piszczałkach, trembicie czy kobzie, skrzypcach lub cymbałkach i t. p. Muzykalność tego ludu i jego zdolności artystyczne są godne podziwu. Śmiało twierdzić można, że Huculi są narodem artystów z urodzenia. Ich kunszt muzyczny jest samoistnym, spontanicznym i równie odrębnym, jak i ich język, stroje i obyczaje.

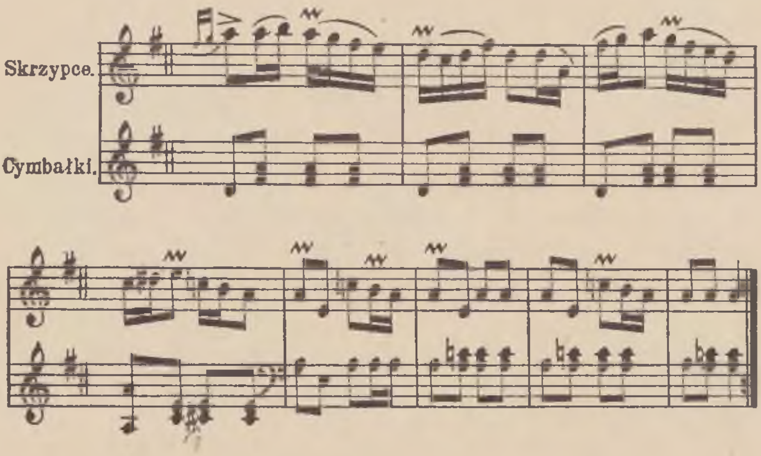
Wynikła na grucie swoistym, zupełnie oryginalnym, muzyka Huculszczyzny przechowała się w stanie niemal pierwotnym i nieskażonym prawie do dnia dzisiejszego. Ilość instrumentów, rozpowszechnionych na Huculszczyźnie jest zadziwiająca. Należy wziąć pod uwagę również fakt istnienia całego lokalnego przemysłu muzycznego: wyrabiane są tam „domowym sposobem" cymbały (czyli cymbałki), wszelkiego rodzaju fujarki (nawet z metalu) sopiłki, kobzy a także trembity, a nawet basy (strunne). Takie bogactwo i różnorodność instrumentalna wytwarza bardzo sprzyjające warunki dla rozkwitu muzyki tego kraju. To też niejedna wieś chełpi się posiadaniem wykwalifikowanej kapeli pod kierunkiem lokalnej sławy skrzypka — artysty amatora. Wystarczy wymienić tylko, głośną już dzisiaj kapelę Gawyciuka ze wsi Żabie, (przezwanego Kureliukiem, z pochodzenia cygana) — który nagrał ze swym zespołem szereg płyt gramofonowych (wytwórni Syrena — Elektro), — a obok tego z tej samej wsi jeszcze parę, pomniejszych, mniej znanych kapeli. Wieś Kosmacz posiada aż dwa doskonałe konkurencyjne zespoły, a obok, w sąsiedniej Prokurawie istnieje znakomity zespół J. Rowieńskiego (przyzwisko). W Mikuliczynie zamieszkuje świetna kapela Zacharczuka (ojciec z synem i córką), a wieś Dora ma również swoich muzykantów. Bystrzec, Jawurnik, Riczka, Szeszory i cały długi szereg wiosek posiada swoje wykwalifikowane zespoły muzyczne. Istnieje nawet wśród nich szlachetny punkt honoru i ambicji, aby na wesela i uroczystości w danej wiosce grała miejscowa kapela, choćby nawet gorsza, a zato swoja, własna.

O stopniu zainteresowania Hucułów muzyką może świadczyć fakt, że nie mając, oczywiście, pojęcia o nutach i pisowni muzycznej, ogromnie łatwo przyswajają sobie wszelkie nowe melodje, które adoptują z miejsca; pozatem bardzo interesują się poważną sztuką, jak naprz. muzyką Beethovena, którego symfonje, wykonywane z płyt gramofowych, wywołują wielkie wrażenie i oddźwięk wśród ludności huculskiej.

Istnieje legenda, że niektórzy wybitni zbójnicy zamawiali dla siebie ulubione „nuty" (melodje) u poszczególnych muzykantów. Wówczas
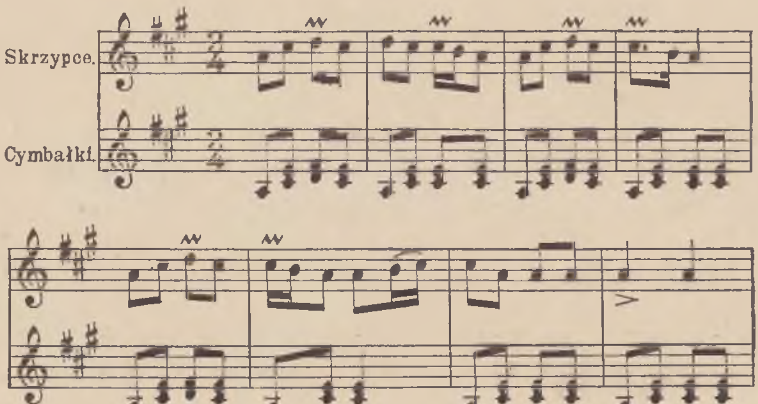
nazywano je imieniem ofiarodawcy — naprz. „Pelechowa nuta". „Doboszowa nuta" — i grano stale tylko dla zamawiającego.

Najwięcej grają huculi do tańca. Do najpopularniejszych form tanecznych i najbardziej rozpowszechnionych należą: „huculka" i „arkan" (wzgl. „argan"). Klasyczna „huculka" dzieli się na dwa zasadnicze typy „huculkę zwykłą" i odmianę jej — „huculkę z kozaczkiem" i posiada swoją zdeklarowaną formę muzyczno-taneczną (na $^2/_4$). Muzycznie „huculka" ma kilka typowych okresów. Część zasadnicza — początek rozpoczyna się kilkoma taktami majorowymi, przechodzącymi zaraz w dominantę minorową. Naprz. „huculka" z Żabiego.

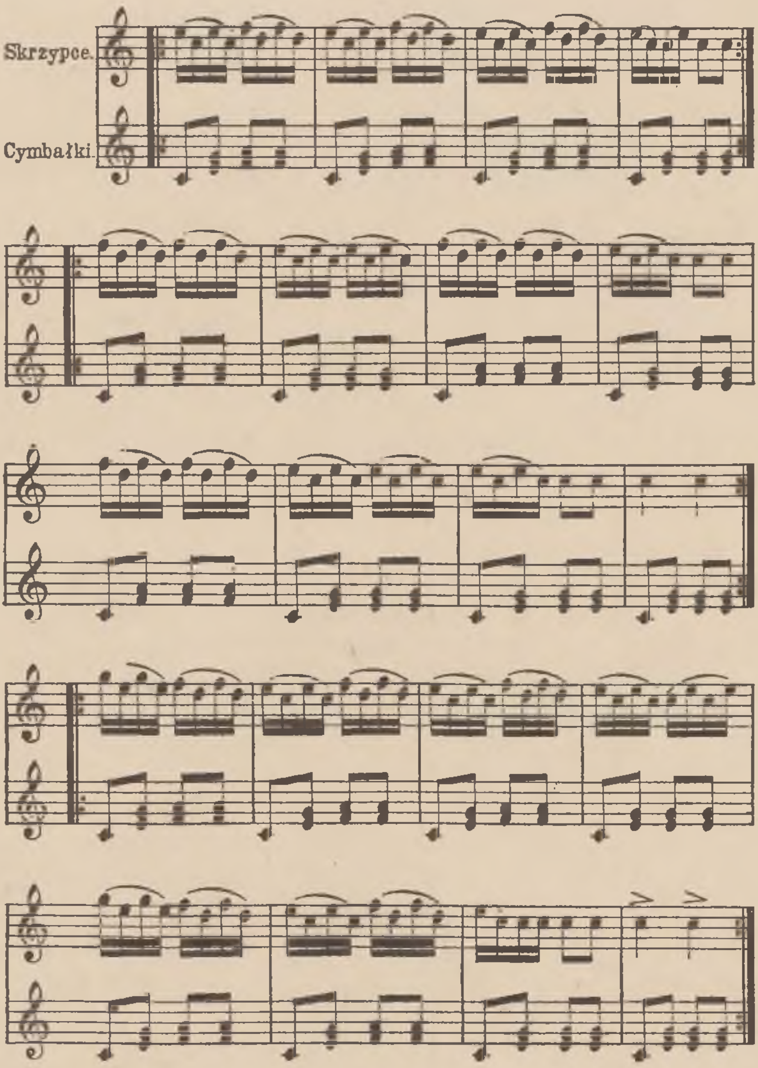


Czasem tryb majorowy „huculki" utrzymuje się na początku nieco dłużej, trwając przez 8, nieraz nawet 16 i więcej taktów:

„Huculka" z Żabiego (Kureliuka):
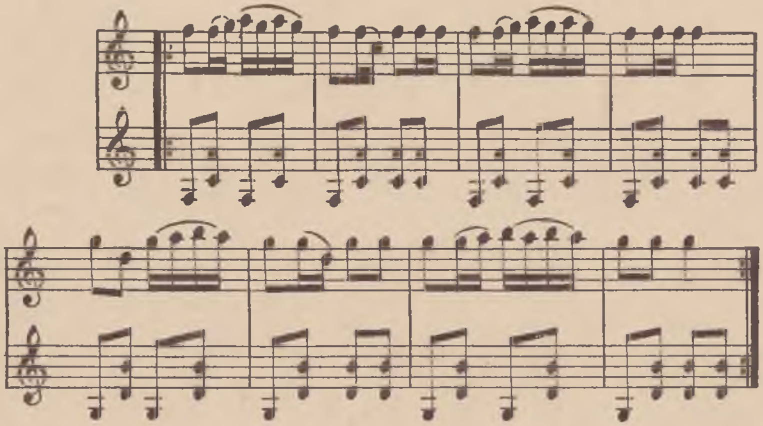


Lub, naprzykład, „hucułka“ z Mikuliczyna (Zacharczuka):

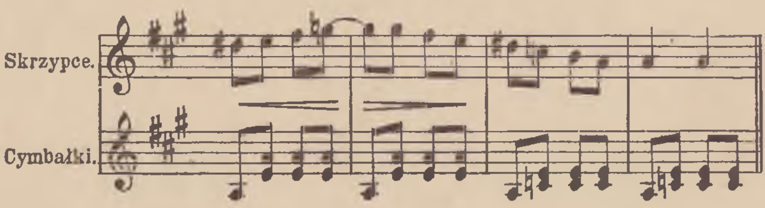


Potem następuje często jeden z najbardziej charakterystycznych zwrotów harmonicznych huculskiej muzyki, — zaczerpnięty z dziedziny wokalnej, — kolejne powtarzanie po sobie 4-ch taktów s. do-

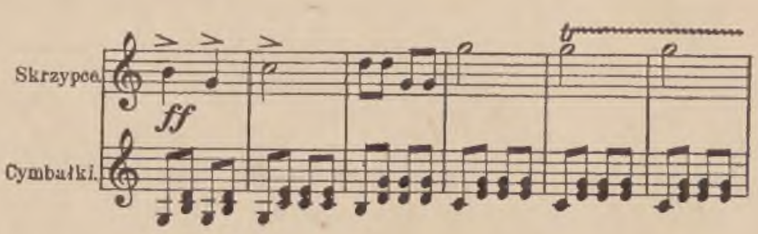
minanty i dominanty, — w rytmie szybkim, — poczem powraca znów tonika:



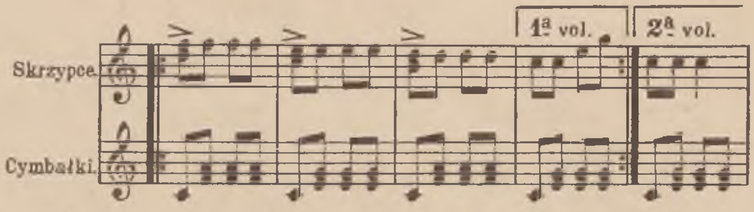
W „hucułce" z Kosmacza przewija się motyw synkopowany w minorze:



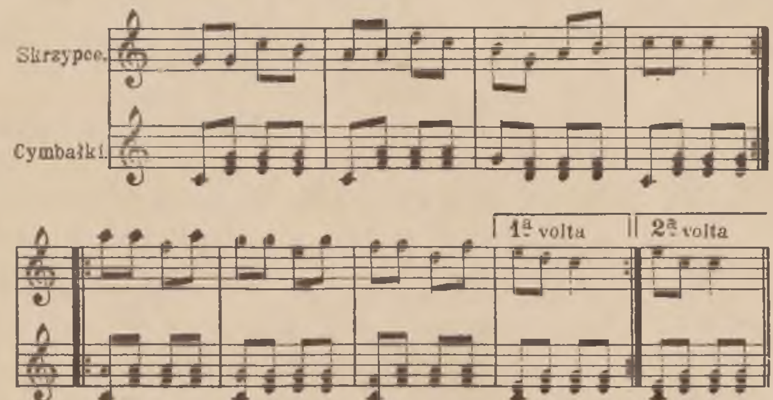
Wymienione zwroty wyczerpują mniejwięcej pierwszą część „hucułki". Dalej następuje nagła modulacja do bliższej, nieraz zaś dalszej tonacji. Tej zdecydowanej zmianie do majoru, często nawet obcemu, towarzyszy z reguły wzmożone nasilenie dynamiczne, objawiające się również w licznych synkopach, szarpanych akordach w skrzypcach i t. p. Posiłkują się zwykle następującym charakterystycznym zwrotem:



Poczem zjawiają się tryle i wypływają nieskończone progresje:

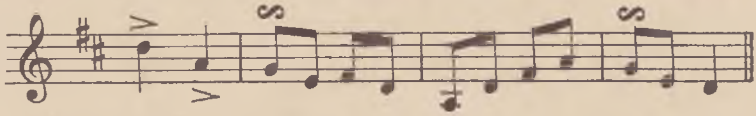


Ulubioną figurą „hucułki" z Mikuliczyna jest następujący temat:



Popisy wirtuozowskie skrzypka-solisty w 2-ej części „hucułki" stanowią curiosum. Składają się one z całego szeregu „sztuczek" skrzypcowych, a więc: glissanda na strunie E flageoletami w górę (naśladującego gwizdanie tańczących), tremolanda i trylu sul ponticello najwyższych pozycyj struny E, wreszcie szarpania strun zębami, podrzucania rytmicznego skrzypiec, grania ze skrzypcami na głowie, wystukiwania rytmu smyczkiem po pudle skrzypcowym i. t p. kuglarskich numerów. Bezkonkurencyjnym championem tych „atrakcyj" jest Gawyciuk (Kureliuk) z Żabiego. Na tem się „hucułka" przeważnie kończy (trzema zwolnionymi taktami, zawierającymi ćwierciowe wartości 5, 6 i 7 stopnia, oraz tonikę na zakończenie, urwaną na mocnej części taktu). Często jednak „hucułka" przechodzi w „kozaczka". Następuje wówczas przedewszystkiem przyśpieszenie tempa, oraz gęste synkopowanie i wzrost ogólnego napięcia dynamicznego.

Tematem kozaczka jest adoptowany, naleciałościowy motyw ukraiński:



„Kozaczek" stanowi jakby trzecią, nie zawsze obowiązującą część „hucułki" i, jednocześnie, jej brawurowy finał oraz doskonałe tło dla solowych popisów tancerzy.

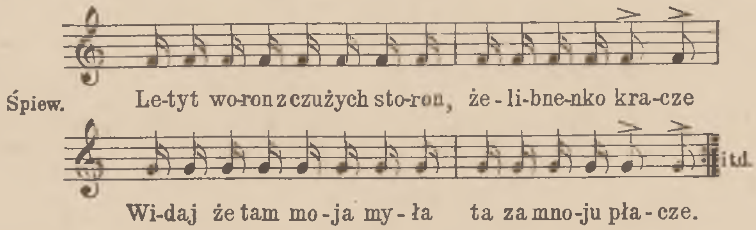
Tańczą „hucułkę" przy akompanjamencie gwizdów i przeciągłych okrzyków-nawoływań, przyczyniających się do wytworzenia atmosfery większego podniecenia u zgromadzonych. Główna rola w tańcu przypada mężczyźnie. Kobiety tylko się dostosowują „drobią" i wyczekują, aż mężczyźni ukończą swe popisy, t. j. prysiudy, podskoki, hopaki, wypady i t. d. Obok tego istnieje szereg zasadniczych figur tanecznych, (czyli t. zw. „hucułka figurowana"). Polegają one na malowniczych kółeczkach, zakrętach, pozycjach i ewolucjach, godnych reprezentacyjnego wykwalifikowanego baletu. Ważnym elementem tańca jest również przytupywanie (mężczyzn), służące do podkreślenia rytmu, wywołania zwiększenia nasilenia dynamicznego tańca i wprowadzenia rozmachu i rozmaitości rytmicznej. Uderzenia bowiem instrumentów perkusyjnych (bębna i talerza lub pałeczką o talerz) są z natury rzeczy dość monotonne, ograniczając się do miarowego wybijania rytmu zasadniczego (na bębnie) i rytmów pobocznych, szybszych, na talerzu.

Udział i rola innych instrumentów poza opisanymi 1-mi skrzypcami i perkusją jest następująca. Cymbały, lub cymbałki, instrument w kształcie rombu z deski, z ponaciąganemi metalowemi strunami, służy do akompanjamentu skrzypcom. Gra się na nim za pomocą dwóch drewnianych pałeczek, a dźwięk, wydobyty przez ich uderzenia po strunach, przypomina brzmienie klawesyna. Strój cymbałów jest zupełnie nieregularny, dostosowany ku wygodzie grającego i uproszczeniu techniki, w ten sposób, aby były blisko „pod ręką" często ze sobą używane struny (podobnie do rozmieszczenia liter abecadła na ręcznej maszynie do pisania). Dzięki temu niektórzy cymbaliści osiągają dużą sprawność techniczną w grze na cymbałach.

Inne instrumenty kapeli huculskiej — drugie skrzypce — zazwyczaj akompanjują, czyli „robią harmonję" w wartościach ćwiercio-
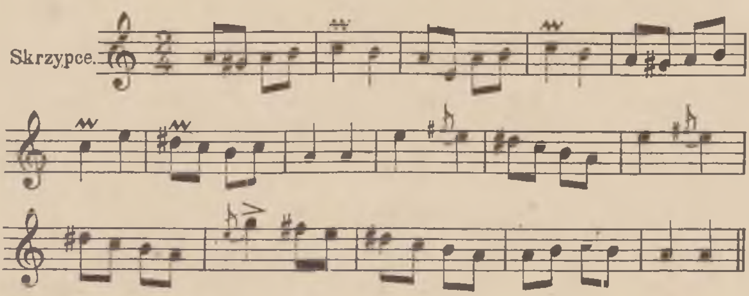
wych, rzadziej ósemkowych. Fujarka grywa jakby kontrtematy w stosunku do skrzypiec, czasem nawet opóźnienia, jakby imitacje, odwrócenia i przeróżne warjanty motywu zasadniczego. O ile w kapeli trafiają się basy, to grają one jedynie funkcje zasadnicze, t. j. dominantę, „skażoną" subdominantę i tonikę.

„Hucułka" urozmaica się często śpiewaniem tańczących, którzy wykrzykują poszczególne strofy piosenki — kolejno lub wszyscy razem — na dwóch obok siebie położonych djatonicznych dźwiękach.

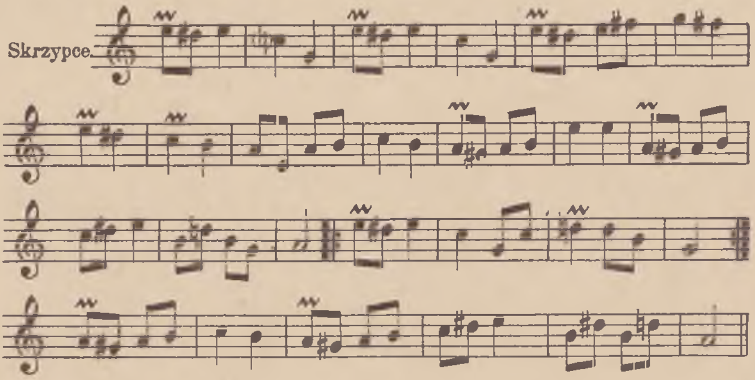


Przechodząc z kolei do „arkana" (wzgl. „argana") zaznaczyć trzeba, że jest to specjalnie męski taniec na $^2/_4$, tańczony tylko przez samych hucułów, a więc zbliżony do „zbójnickiego" Podhala. „Arkan" jest potężnym, pełnym dostojnej okazałości, a jednocześnie dziko rozhukanym zamaszystym tańcem, jednym z powolniejszych. Tempo jego jest o wiele bardziej umiarkowane od „hucułki". O ile rytm tej ostatniej mógłby być wyprowadzony z miarowo-jednostajnego stukania kamienia młyńskiego w młynach wodnych wsi huculskiej, o tyle masywna rytmika „arkana" przypomina już raczej ciężkie walenie siekiery w drzewo lub młota.

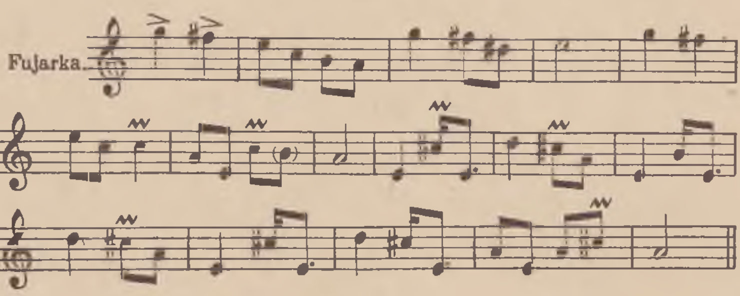
Zasadniczy motyw muzyczny „arkana" posiada szereg warjantów, w zależności od wioski i od lokalnej kapeli. „Arkan" z Riczki.



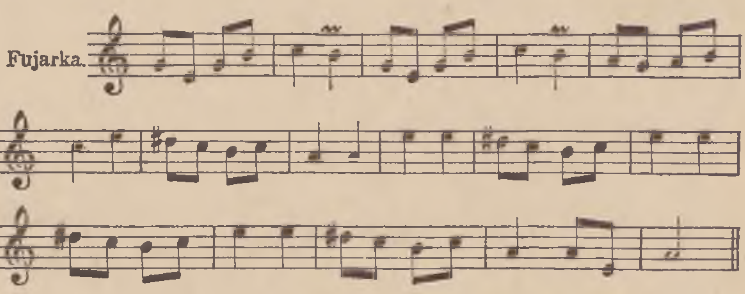
W innej wersji „arkan" (z Prokurawy) ma ostatnie 8 taktów w odpowiednim majorze, t. j. C dur, poczem następuje powrót (tematu) do minorowej toniki.



Jeszcze inny charakter ma „arkan" z Żabiego, grany na fujarce.



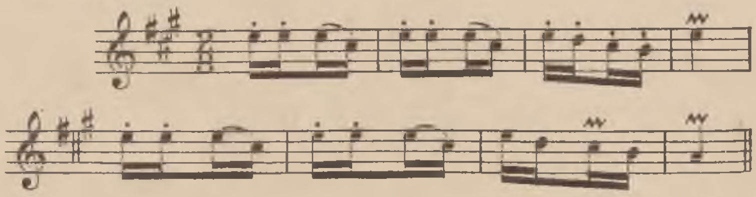
Lub odmienny od poprzedniego, też z Żabiego:



Z punktu widzenia tanecznego jest „argan" niezwykle oryginalnym, godnym uwagi widowiskiem. Tańczą go zwykle 6, 8—12 mężczyzn kołem, przerwanym w jednem miejscu i z odstępem, zachowanym

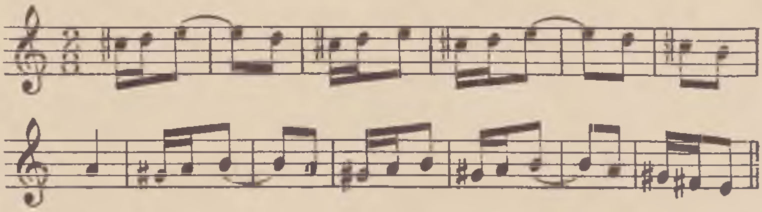
przez cały czas tańca. Na krótkie, umówione słowa komendy, rzucane przez wodzireja, grono tancerzy, przedziwnie dyscyplinowane i karne, w sposób niebywale sprężysty i sprawny wykonywuje karkołomne zwroty w prawo, w lewo; podskoki, precyzyjnie skoordynowane; potężne przytupywania — na jeden, dwa i trzy uderzenia — zwarte, zgrane, matematycznie jednoczesne i jednolite, świetnie ze sobą połączone, dobrane „pod muzykę", często w rytmie zdecydowanych synkop, lub silnych akcentów na słabych częściach taktów. Te niesamowite tupnięcia na tle swoistej melodji „arkanu", stwarzają wizję jakiegoś pierwotnego, pogańskiego, niemal uroczystego tańca-obrzędu, dzikiej, nieokiełznanej potęgi żywiołu junackiej dumy i buty, rozpętanego do granic ostatecznych przez dźwięki rytualnej muzyki. Niezapomniane wrażenie „arkanu", tańczonego z powagą przez najlepszych tancerzy, potęguje się jeszcze atmosferą skupionej uwagi i ciszy zebranych, przerywanej tylko słowami padającej komendy i hukiem wykonywania jej przez kilka mocnych par nóg, któremu towarzyszy przygłuszony szmer podziwu i fachowy pomruk nie biorących udziału w „arkanie".

„Arkan" jest niewątpliwie najwspanialszym i najpiękniejszym tańcem hucułów, ich chlubą, dumą i najmocniejszym momentem popisowym. „Hucułkę" i „arkana" znają wszyscy i tańczą na całej przestrzeni Huculszczyzny. Poza tymi dwoma klasycznymi tańcami można napotkać ciekawe lokalne, mniej rozpowszechnione tańce po różnych huculskich wioskach. Tak, naprzykład, w Riczce (koło Kosowa) tańczą „reszeto", nie spotykane gdzieindziej. Muzyka „reszeto" jest następująca:
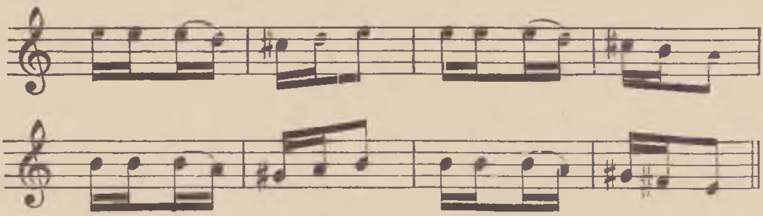


Jest to taniec niezwykle wesoły, zabawny i oryginalny. Tańczą go parami, jak „hucułkę", przyczem tancerz trzyma swoją damę za szyję, lub za plecami przerzuconą ręką i w ten sposób kręci nią i kieruje. Główna komenda wodzireja „obernuł" lub „oberni!" każe wszystkim tańczącym natychmiast zmieniać kierunek tańca i obrócić się w przeciwną stronę. Takie zmiany powtarzają się nieraz bardzo często i w krótkich odstępach czasu, z piorunującą szybkością, ku wielkiej

uciesze zebranych. Huculskie „reszeto" — to coś jakby lokalny, folklorystyczny „menuet" góralski. W innych okolicach występuje pod nazwą „gołubka". Wtedy się zmienia odpowiednio i jego rysunek melodyjny:



Lub też taka wersja:
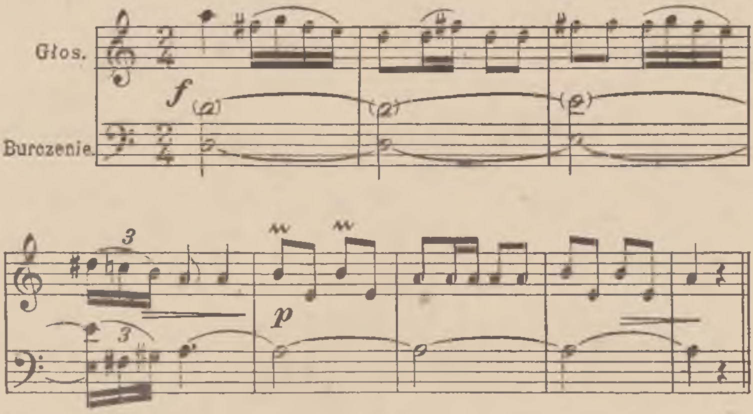


Taniec „reszeto" bierze swą nazwę prawdopodobnie od sposobu „wytrząsania" tanecznego, czyli jakby przesiewania przez sito, które po huculsku nazywa się „reszetem". Inne zaś określenia — w rodzaju „gołubki" czyli gołąbki, — od sposobu trzymania tancerki, otaczając ją ramieniem, obiema rękoma, jakby w objęciach.
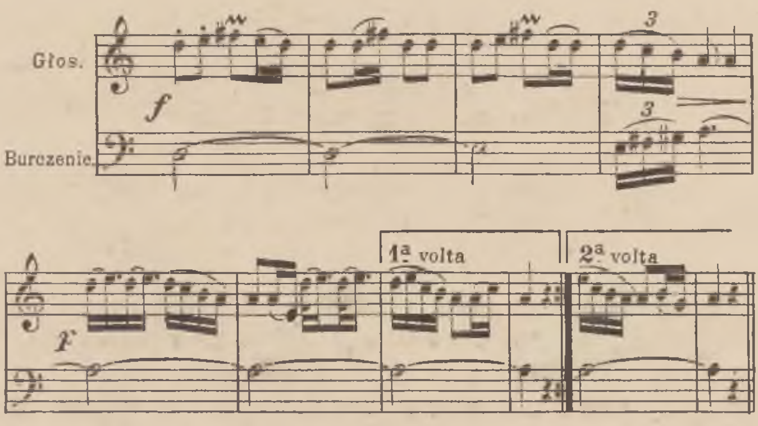
Tańce huculskie cechuje nieprawdopodobny temperament, fenomenalna wytrzymałość i bujna fantazja. Wszystkich wyczynów choreograficznych na Huculszczyźnie niepodobna wprost opisać. Jeżeli siły tańczących są godne podziwu, to możliwości fizyczne muzykantów są również niewiarogodne. Potrafią oni grać godzinami bez wytchnienia niemal, prawie śpiąc, z niesłabnącym ani na chwilę zapałem i porywającą werwą. Zepchnięci gdzieś w ciemny kąt dusznej izby, częstowani gęsto piwem i wódką stanowią duszę każdego weseliska, zabawy, odpustu i t. p. Bez muzyki nie do pomyślenia jest na Huculszczyźnie żaden obchód, żadna uroczystość. Oryginalnem jest, że w huculskich kapelach można spotkać również kobiety, grające już to na cymbałkach, już to na bębnie, albo nawet na skrzypcach (siostra Gawyciuka).

Osobny dział stanowi muzyka instrumentów dętych, t. j. fujarki, czyli sopiłki, trymbity i kobzy. Na fujarce można grać solo, lub w ze-
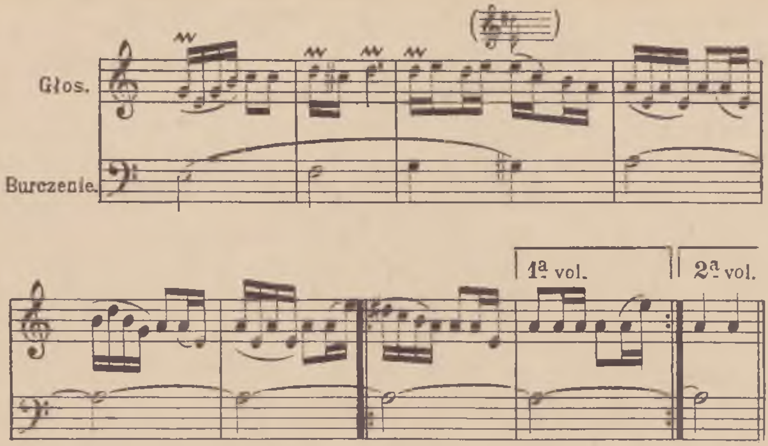
spole, to znaczy ze skrzypcami i cymbałkami względnie bębnem. Gra na fujarce solo jest ogromnie charakterystyczna. Polega ona na graniu zasadniczej melodji przy pomocy zatykania odpowiednich dziurek (zwykle 4-ch do 5-ciu) palcem, a jednocześnie wydobywania drugiego głosu, czyli t. zw. burczenia — krtanią. To dwugłosowe granie na zwykłym dętym instrumencie, jakim jest fujarka, stanowi wyjątkowe curiosum muzyczne. Oczywiście głos „burczący" nie jest zbyt ruchliwy w porównaniu z łatwymi i lekkimi biegnikami, wygrywanymi na fujarce przy udziale palców; przechodzi on jednak kilka dźwięków (niezbyt dokładnie określonych) od okolicy dominanty do toniki, schodząc się z reguły w połowie frazy muzycznej z melodją główną na unison, na którym już zostaje, aż do utraty tchu przez grajka. Tak mniej więcej wygląda „partytura" fujarkowa dwugłosowa:
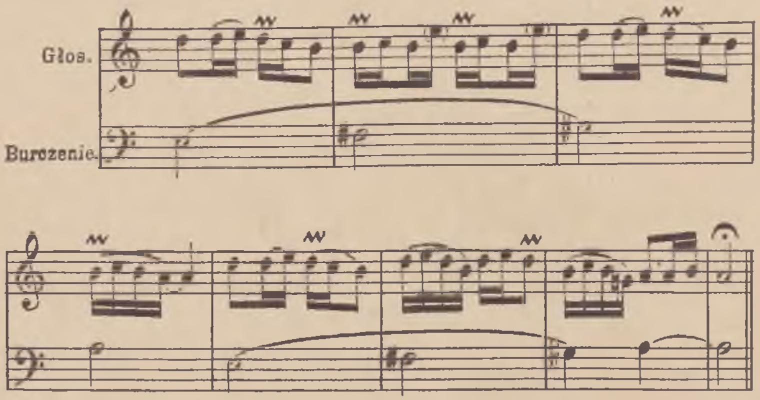


Lub znów inna jeszcze:



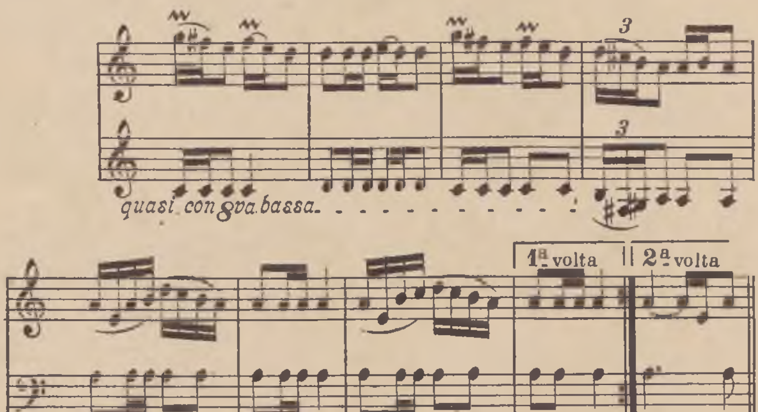
Albo taka „hucułka" fujarkowa:



I druga „hucułka" również, jak i poprzednia, z Żabiego:



Nieraz grający na fujarce nadaje burczeniu pewien określony rytm:
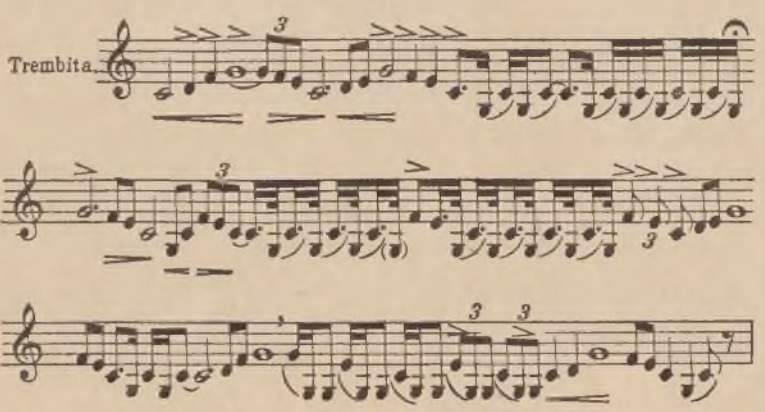


Istnieją również fujarki (sopiłki) podwójne, na których, oczywiście, wydobycie drugiego dźwięku nie przedstawia żadnych trudności, wówczas gdy opisany poprzednio sposób gry na pojedyńczej fujarce jest dość trudny i wymaga szczególnego kunsztu technicznego.

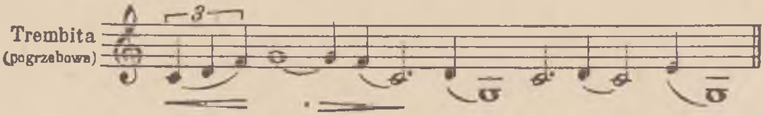
Istnieją różne wielkości fujarek: duże, basowe, średnie, najczęściej spotykane, oraz małe, jakby pikuliny, na których się gra bez wydobywania „burczenia".

Fujarki są wyrabiane z drzewa. Fabrykuje je hucuł sam, lub nabywa na okolicznych jarmarkach czyli odpustach (po huculsku „chramach"), i nosi ją w rękawie lub w zanadrzu. Są wioski (np. Szeszory, Kosmacz), w których można spotkać fujarkę metalową (również w kształcie rurki z otworkiem). Brzmienie takiej fujarki jest zbliżone do drewnianej, różni się od niej jednak większą donośnością i przenikliwością dźwięku. Naogół brzmienie fujarki przypomina dźwięk fletu lub klarnetu.

Najciekawszym instrumentem Huculszczyzny jest archaiczna trąba pasterska, zwana trymbitą lub trembitą. Gra na niej jest niezwykle trudna i wymaga zarówno silnych płuc, jak i mocnych zębów (ustnik trembity przyciska się cały do warg, tak aby instrument przybrał pozycję poziomą, nawet lekko wzniesioną ku górze). Długość trembity dochodzi do czterech metrów, wymaga więc bardzo silnego zadęcia. Zato donośność jej brzmienia jest zdumiewająca: głos jej przenika z łatwością na odległe góry nie tracąc nic na sile, przeciwnie nawet, nabiera jakby większej potęgi z odległości wskutek pogłosu, zbliżając się kolorytem dźwięku do waltorni lub trąby. Jest to zgodne z przeznaczeniem i rolą tego poetyckiego instrumentu, którego muzyka ma witać wschód słońca, budzić owce i uśpionych pasterzy i oznajmiać im chwilę wyruszenia na pastwiska. Głos trembity nawołuje rozpierzchłe gromady owiec i umożliwia im powrót do stada lub domu. Dlatego rodzaj gry na trembicie jest niezmiernie charakterystyczny i nawet naśladuje chwilami jakby beczenie owiec:



Inna jest rola trembity w czasie pogrzebu. Oznajmia ona całej okolicy przeraźliwie zawodzącą nutą śmierć ludzką i odejście duszy ku wieczności. Intonuje mniej więcej taki motyw żałobny:



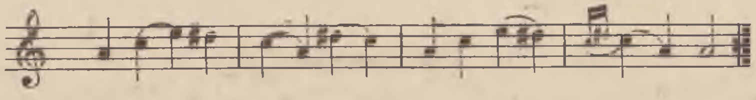
Podczas samego obrzędu pogrzebowego grają trembity nieraz po dwie i więcej naraz (unissono) naprzemian ze śpiewami pogrzebowemi, zlewając się w jedną rytualnie - zawodzącą płaczliwą całość.

Trembita, będąc instrumentem wybitnie solowym łączy się tylko w zespół tej samej grupy, dość zresztą rzadko. Można naprz. usłyszeć koncert 6 lub 8 trembit na jakichś wielkich uroczystościach. Ciekawą jest legenda powstania trembity. Jak wiadomo instrument ten miał zawędrować na Huculszczyznę, w Karpaty, aż z gór Wysokiego Atlasu. Wyrabiają go huculi z kory drzewa brzozowego, które winno było rosnąć nad szumiącym potokiem górskim, aby mogło należycie oddać zarówno siłę granej pieśni, jak i jej swoistą kantylenę.

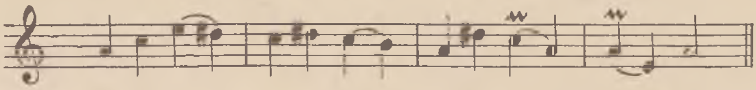
Poza malowniczą trembitą i zwinną fujarką - sopiłką znaną jest na Huculszczyźnie również kobza. Brzmienie jej jest podobne do rodzonej siostrzycy z Podhala. Stałe „burczenie" daje grubsza, dolna rurka, zasilana powietrzem z mieszka, nadymanego ustami. Na górnej, krótszej rurce - fujarce znajduje się kilka otworów, jak w sopiłce, zapomocą których kobzarz wygrywa te same melodyjki, co i na zwykłej fujarce. Burczenie, oczywiście, może być tylko na jednym, niezmiennym dźwięku, który jest przeważnie za mocny, dlatego nieco przykry, i często przygłusza melodję główną fujarki. Ogólne brzmienie kobzy jest dość ciężkie, nosowe i specyficznie - agresywne.

Zupełnie odrębną kategorję muzyczną stanowi na Huculszczyźnie śpiew. W Żabiu ma on charakter zbliżony do recytacji na tle muzyki instrumentalnej, jakby melodyjnej melodeklamacji, z dużym zastosowaniem portamento.

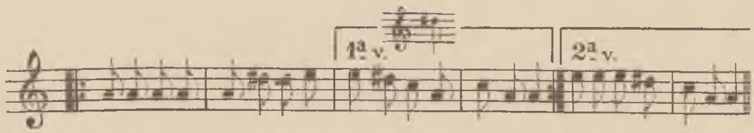
Motywy wokalne huculskie nie są tak bogate, jak instrumentalne i ograniczają się przeważnie do kilku zasadniczych rysunków tematycznych. Jednym z najbardziej typowych jest wielce charakterystyczny smętny motyw, przewijający się pod przeróżnymi postaciami i formami przez całą Huculszczyznę, mianowicie:
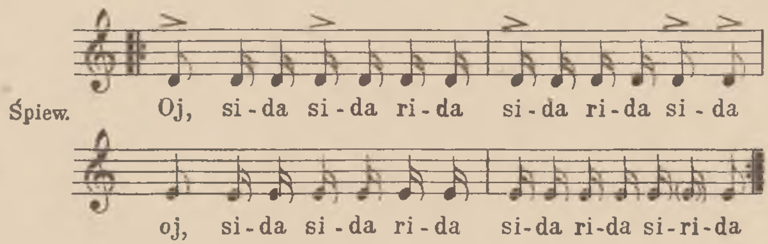


Lub jego warjant:



W zależności od tekstu rysunek może ulegać pewnym zmianom:



Innym elementem tematycznym wokalnym jest motyw rytmiczny na dwóch obok siebie położonych sąsiednich dźwiękach diatonicznych, podany poprzednio i opisany jako śpiew zwrotkowy na tle muzycznej „hucułki" (instrumentalnej). Patrz str 193. Jest on jedną z najbardziej charakterystycznych form wokalnych Huculszczyzny. Śpiewają go nieraz z tekstem nic nie mówiącym, jak naprz. „oj, sida-sida-rida-sida" i t. p. coś w rodzaju „oj, dana dana"...



Pieśni religijne huculskie, lub legendy, dumki i gadki pobożne (w rodzaju „historji o Królu Salomonie" lub „o Królowej Sabie") śpiewane są również na podobną modłę, opartą na trzech stopniach gamy z kilkakrotnyın powtórzeniem toniki na zakończenie w rytmie:



Śpiewy takie ciągną się nieraz godzinami, wobec niezliczonej ilości zwrotek tekstu. Ubogość zaś melodyjna zbliża ten rodzaj pieśni bardziej do zawodzenia dziadów kościelnych, niż do zwykłych pieśni religijnych. Wiele wiosek huculskich posiada lokalnych specjalistów recytatorów, umiejących do upadłego skandować swe sążniste teksty przypowieściowe. Znać w tem silne piętno liturgji prawosławnej (choć huculi są, jak wiadomo, grecko - katolickiego wyznania).

Specjalny rodzaj stanowią także pieśni weselne (i podobne melodje weselne instrumentalne, jak naprz. fujarkowe, skrzypcowe), odznaczające się niezwykle rozlewnym charakterem i niemal wschodnią fakturą melodyjną. Są przepojone smętkiem, uroczystą powagą. Posiadają dużo interwali zwiększonych (jak alterowane sekundy i kwinty) i zawsze charakterystyczne zakończenia przez kilkakrotnie powtórzoną tonikę. Stanowią dziwny i mało pojętny kontrast — wskutek swej niezwykłej powściągliwości — do rozhukanych melodyj tanecznych o wybuchowym temperamencie huculskim.

Naogół jednak, przeważna ilość pieśni stanowi kategorję tekstów miłosnych; czasem niewinnych, pastersko - sielankowych, nierzadko zaś mocno erotycznych, o dosadnych zwrotach.

Huculi śpiewają dużo, najczęściej unisono, rzadziej na głosy, chłopcy z dziewczynami, razem lub oddzielnie, albo towarzyszą śpiewakowi-soliście przez powtarzanie niektórych zwrotek pieśni.

Śpiew huculski różni się zasadniczo od innych śpiewów ludowych (góralskich i nizinnych) tem, że unika krzykliwych, górnych rejestrów wokalnych, skłaniając się raczej ku średnicy i dołowi. W emisji głosowej dba więcej o wyraźną dykcję słowa i skandowanie tekstu, niż o jaskrawość brzmienia, które jest wskutek tego jakby nieco przytłumione, zbliżone do nucenia, i pozbawione długich nut przetrzymywanych. Pozatem cechuje go szczególna monotonja rytmiczna, o zabarwieniu kontemplacyjnem, niewątpliwy wpływ Wschodu, którego Huculszczyzna jest przedsionkiem.

Georges Migot

O MUZYCE FRANCUSKIEJ.

Gdy mówimy o rozwoju muzyki francuskiej od czasów wojny, mówić musimy jednocześnie o muzyce europejskiej wogóle. Bezstronnie stwierdzić należy, że szkoła francuska posiada największą ilość kompozytorów i jest najbardziej różnorodną w swych realizacjach muzycznych.

Istotnie, od Claude Debussy, Gabriel Fauré i Vincent d'Indy począwszy, lista kompozytorów francuskich imponuje długim szeregiem swych nazwisk, wielkością swych dzieł i wyraźnym kierunkiem estetycznym.

Niemcy przyznają sami, iż istnieje wybitna przerwa pomiędzy twórczością kompozytorów współczesnych Wagnerowi, Straussowi i Regerowi, a twórczością kompozytorów doby powojennej.

Co więcej, gdy przyjrzymy się bliżej kierunkom, istniejącym obecnie w muzyce w poszczególnych krajach, stwierdzić możemy, iż Francja jest krajem, który przoduje innym w sprawach muzycznych.

Datuje się to od czasów Claude Debussy, który pierwszy w XX wieku stworzył reakcję przeciwko wagneryzmowi w Niemczech i gdzieindziej i weryzmowi w Italji i który, oswobodziwszy inne kraje z jarzma niemieckiego klasyko-romantyzmu, wskazał im drogę do odnalezienia siebie w swoim folklorze, jak to widzimy np. w Hiszpanji, u jej czołowego kompozytora Manuela de Falla.

Istotnie stwierdzić należy, iż właściwością promieniowania ducha francuskiego jest zdolność budzenia w innych krajach potrzeby odnalezienia siebie. (Jest to wręcz przeciwne pedagogji niemieckiej, która narzuca swoje myśli, swoje formy, swoją estetykę).

Zamieszczając nasz artykuł w piśmie polskiem, wyrazić możemy

myśli nasze z całą swobodą, jesteśmy bowiem pewni, że będziemy zrozumiani przez kraj, którego duch tak bliskim jest naszemu.

Po okresie pustki, doświadczeniach i walkach, doba powojenna wprowadza na „rynek muzyczny" wartości, które nie są wartościami reprezentacyjnymi muzyki francuskiej, ani nawet europejskiej — trzeba jednak było wznowić ruch muzyczny; w oczekiwaniu zatem na wzniesienie szczytnych „budowli dźwięku", dopuszczono do ustawienia „jarmarcznych bud dźwiękowych". Stąd pochodzą te grupy młodych kompozytorów o twórczości może ciekawej, lecz nie posiadających głębszej wiedzy muzycznej, którzy dzięki dobrze zorganizowanej reklamie, oraz dzięki nieobecności niektórych innych kompozytorów potrafili w ciągu dziesięciu lat zająć uwagę publiczności i narzucić jej przekonanie, iż oni to właśnie stanowią prawdziwą muzykę.

Żaden twórca sam z sobie muzyki nie stanowi. Stworzyć ją można tylko przez dzieła dobre. Czas jedynie jest tym, który nadaje twórczości właściwe jej miejsce w danej epoce. Oto dlaczego od dwóch lub trzech lat jesteśmy świadkami rozumnej reakcji, która nie chce pogodzić się z tem, aby ekscentryczność wypływająca z braku techniki i estetyki miała być cechą trwałej wartości danego dzieła. To też wiemy dobrze, jak wiele dzieł, których pojawienie się wywołało liczne odgłosy w prasie i mniej lub więcej nieszczere wahania publiczności, zdołało zająć uwagę tejże publiczności przez jeden wieczór tylko, aby następnie pogrążyć się w głuchem milczeniu.

Inni kompozytorzy natomiast, których dzieła pojawiły się cicho, bez rozgłosu i reklamy prasowej, zajmują powoli miejsca swych poprzedników.

Skąd pochodzi to pragnienie zmiany dotychczasowego stanowiska?

Z potrzeby odnalezienia wiekowego charakteru muzyki.

Każde dzieło z pod tych praw się wyłamujące, istnieć nie może, bowiem nie reprezentuje nic zgoła.

Nie należy nigdy zapominać, że muzyka, która przemawia językiem międzynarodowym, jeśli chodzi o jej rozumienie, pozostaje rasową i geograficzną w swej twórczości.

Jest to prawdą tak jasną, iż ta tylko twórczość nosi miano twórczości uniwersalnej, która reprezentuje swą rasę i swe położenie geograficzne. I która reprezentuje ją tak dokładnie, iż każde dzieło muzyczne określić można odrazu mianem danego kraju, a następnie dopiero nazwiskiem danego kompozytora.

Jakież są cechy charakterystyczne muzyki francuskiej, które zdają się przodować odnowie smaku artystycznego doby obecnej, oswobodzonego wreszcie z pomieszania pojęć „dzieła rewolucyjnego" i „dzieła nowoczesnego".

Cechy owe dałyby się określić jak następuje:

Liryzm i czystość, zmysł kompozycji i poczucie formy, rzetelność w stosowaniu środków technicznych i zmysł instrumentacyjny.

Określenia te zastosować się dadzą do muzyki europejskiej wogóle, lecz pragniemy tutaj nadać im znaczenie, jakie mają w stosunku do muzyki francuskiej.

Liryzm jest to stan emocjonalny, z którego rodzi się możliwość twórcza. Jest to chwila, w której intuicja poddaję rozumowi dynamizm potrzebny dla skupienia środków ekspresji.

Wówczas, gdy inne rasy muzyczne poddają się bez kontroli temu pierwotnemu dynamizmowi, dając wyraz jego gwałtownym wylewom, duch muzyczny francuski narzuca mu zwięzłą granicę, granicę zakreśloną przez czystość (wstydliwość). Nie jesteśmy skłonni wystawiać nieopatrznie uczuć naszych na pokaz. Wyrażamy je z mocą, lub z przejmującą delikatnością. Lecz, gdy punkt szczytowy wzruszenia jest osiągnięty, wystarczy nam jeden akcent, jeden lekki nacisk dla zaznaczenia tego punktu szczytowego i natychmiast cofamy się w siebie. Z tego też powodu posądzają nas niektórzy o brak liryzmu i głębi. Jest to błąd. Wówczas, gdy wagnerowski Tristan zużywa czterdzieści minut na wyśpiewanie swej miłości, Tristan Bretoński wyraża z nie mniejszą potęgą dramat, który szaleje w jego duszy, gdy kładzie miecz swój pomiędzy Izoldą i sobą — na samą myśl o słowie „miłość", którego nie śmie wymówić.

Gest ten nie jest płytki, ani lekkomyślny — jest gestem wzruszającej czystości.

Czyż w chwilach najwyższego patosu milczenie jednej krótkiej chwili nie wywiera równie potężnego wrażenia, jak zgiełk czterdziestominutowy?

W tem zawiera się wszystko — i trzeba to zrozumieć, aby nie sądzić fałszywie.

Polska wrażliwość mnie zrozumie.

Przystąpimy teraz do omówienia innych cech muzyki francuskiej: zmysłu kompozycji i poczucia formy.

Naturalnem jest, że taka koncepcja liryzmu wywiera działanie swe na układ estetyczny tegoż.

Ten zmysł właściwej równowagi w uczuciu stwarza potrzebę eu-

rytmji, to jest proporcji w budowie dzieła muzycznego. Eurytmja ta znowuż stwarza poczucie kompozycji i poczucie formy.

Muzyka innych krajów gromadzi myśli muzyczne przez powtarzanie, lub podobieństwo tychże między sobą. Muzyka francuska w kompozycji swej stosuje eurytmje pomiędzy myślami wręcz przeciwnemi. Eurytmja ta istnieć może wtedy, gdy istnieje dokładne poczucie formy, która te myśli muzyczne zawiera.

Znaczyłoby to, że muzyka innych krajów wyraża muzycznie swe myśli, podczas gdy muzyka francuska wyraża muzykę, wynikającą ze stosunku tych myśli do siebie. Jest tu różnica natury zasadniczej, którą należało zaznaczyć.

Inni myśli swe oblekają w muzykę, my wyrażamy muzykę tych myśli. Tamci muzykę swą wyrażają przez gromadzenie myśli, my wyrażamy ją przez kompozycję.

W ciasnych ramach tego artykułu nie możemy rozwinąć szerzej naszych poglądów. Są one zresztą wystarczające dla muzyków, dla których nasz artykuł jest przeznaczony i którzy tak bliscy nam są w rozumieniu rzeczy.

Omówimy teraz trzecią cechę charakterystyczną muzyki francuskiej: rzetelność w stosowaniu środków technicznych i zmysł instumentacyjny.

Ta zdolność wydobycia muzyki ze wszystkiego, nie zaś oblekania wszystkiego w muzykę, skłania kompozytora francuskiego do poszukiwania doskonałości materjału dźwiękowego, którym operuje.

Nie możemy rozwodzić się szerzej nad tymi poglądami. Wystarczy jednak porównać pisownię muzyczną dzieła francuskiego z pisownią muzyczną dzieła obcego, aby stwierdzić różnice w realizacji technicznej, istniejące już zresztą od wieków.

Porównajmy orkiestrę J. Ph. Rameau, ojca orkiestry symfonicznej, z orkiestrą J. S. Bacha. Orkiestra pierwszego jest więcej „orkiestrą", niż orkiestra drugiego.

To samo stwierdzimy może u Wagnera i Berlioza.

Jeśli chodzi o modernistów, nie znajdujemy nikogo, kogo moglibyśmy porównać z Claude Debussy naprzykład, gdy chodzi o precyzję równowagi instrumentalnej w odcieniach najrzadszych i najbardziej subtelnych.

Ta dbałość o doskonałość pisowni muzycznej powoduje właśnie to umiarkowanie w stosowaniu środków technicznych, które należało tu zaznaczyć. Ta rzetelność, ta czystość techniki pochodzi bezwątpienia ze zmysłu instrumentacyjnego naszych kompozytorów.

Ten zmysł instumentacyjny uczy nas umiejętności podejścia do każdego poszczególnego instrumentu, co więcej — uczy nas stosować odpowiednio dźwięk każdego instrumentu dla osiągnięcia doskonałego wyrazu czystej muzyki.

Jakże nieporównaną jest nasza znajomość fletu i instrumetów dętych. Tak samo nasza pisownia muzyczna, jeśli chodzi o instrumenty smyczkowe.

Na innem miejscu podkreśliłem nasz zmysł fortepianu.

Inne kraje „orkiestrują", to jest powierzają poszczególnym instrumentom dźwięki, które instrumenty te mogą wykonać. My we Francji „instrumentujemy", to jest poszukujemy dla każdego instrumentu dźwięków, które najbardziej odpowiadać będą jego naturze. Czyni się to oczywiście i w innych krajach, lecz jedynie dla instrumentów branych pod uwagę, jako instrumenty solowe. My zaś stosujemy to do wszystkich instrumentów grupowych, traktowanych symfonicznie.

Dla stwierdzenia tego należy porównać orkiestry kompozytorów wyżej wymienionych.

Ten zmysł wyczucia „materjału dźwiękowego" jest jedną z cech charakterystycznych francuskiej techniki muzycznej.

My sami wyciągnęliśmy z tego wnioski, które pozwalają nam odnowić orkiestrową pisownię muzyczną i stworzyć polifonję jasną i przejrzystą, biorącą w rachubę brzmienie harmoniczne (nuty niedopisane, lecz grające ważną rolę). Wnioski te skłaniają nas do poglądu, że sztuka pisowni muzycznej polega na sztuce niepisania nut, które się dają dosłyszeć w brzmieniu harmonicznem.

Jest to jednak temat inny, który zaznaczamy tu jedynie lekko w zakończeniu naszego artykułu. Należało to podkreślić, gdyż zdaniem naszem, dopełni on poglądy, które przedstawiliśmy tutaj odnośnie francuskiego ducha muzycznego.

STANISŁAW WIECHOWICZ.

SKĄD I DOKĄD?

Kiedy w ubiegłym roku pisałem na innem miejscu o trudnościach, jakie napotyka się w zobrazowaniu całokształtu naszego życia muzycznego, rozbitego, chaotycznego i rządzącego się prowizorycznością, wyraziłem nadzieję, że pewne wysiłki, podjęte właśnie w owym czasie przez grono osób dobrej woli i zdających sobie sprawę, że tak dalej iść nie może, doprowadzą do zmiany na lepsze. I istotnie, na pewnych odcinkach wiele rzeczy się zmieniło. Ponieważ jednak szczupłemu gronu osób, choćby najbardziej autorytatywnych i wyposażonych w odpowiednie środki oddziaływania przeciwstawia się z drubiej strony cała armja zwolenników tradycyjnej rutyny, bierności, skostniałych form i skatalogowanych pojęć, horyzont naszego życia muzycznego jest nadal zmącony i zatarty, a perspektywy ciągle wykrzywione.

W tym stanie rzeczy przedwczesnem byłoby snucie horoskopów na przyszłość, opierając się tylko na tych kilku, odosobnionych, jak dotąd objawach dodatnich, podczas gdy wszystko inne dzieje się pod znakiem przypadku, tymczasowości bez planu i bez żadnych logicznych powiązań. W dobrze zorganizowanem życiu artystycznem i instytucjach pracujących planowo, według idei przewodniej, przypadkowość jest czemś wyjątkowem i dlatego ruch oraz wydarzenia, zachodzące na tle tak zorganizowanego życia, mogą być wykładnikiem poziomu i stanu kultury. U nas jest jednak inaczej, bo w tem, co się dzieje niepodobna dopatrzeć się jakiegokolwiek planu i związku przyczynowego. Jak w swoim czasie Chopin i Moniuszko na tle pustynnej rzeczywistości zdawali się być niemal złudzeniem, tak i dziś świetne imiona naszych wielkich muzyków o niczem innem prócz ich własnej wielkości nie świadczą. I tak: Paderewski i Hoffman nie mają nic

wspólnego z poziomem pianistyki w Polsce, Szymanowski nie dowodzi wysokiego stanu technicznego i ideowego naszej twórczości, Kiepura i Bandrowska nie przestają być wyjątkami w świecie śpiewaczym i nie świadczą o świetności opery polskiej, jeden świetny teoretyk-pedagog i jeden krytyk nie będą w stanie przekonać nikogo o wysokim poziomie tych dziedzin, a publiczność, zapełniająca niekiedy sale na występach renomowanych artystów o jej muzykalności.

Postaci wybitnych nie brak nam było nigdy. Ale też wyłącznie one ponoszą koszta reprezentowania nas nazewnątrz i własnym swym kapitałem pokrywały i pokrywają nadal rażące braki wewnętrzne naszej kultury muzycznej. Na żadne oparcie w społeczeństwie liczyć nie mogą i nie mogą się na nikogo powoływać. To też dla postronnego obserwatora ta plejada świetnych imion w naszych dziejach muzycznych czyni wrażenie czegoś nierealnego, obcego, oderwanego — jakby zbytku i życia ponad stan — tak się nie wiąże ona z tłem i od rzeczywistości odskakuje.

Rzeczywistość, która razi takiemi dysproporcjami, musi mieć chyba w sobie jakieś heterogeniczne pierwiastki, albo jest wtłoczoną w przeciwne naturze warunki, a tem samem skierowaną w niewłaściwą stronę. Musi mieć gdzieś głęboką rysę, wynikającą z pomyłki w zasadniczym układzie ogniw, wiązań i podpór.

Przyjrzawszy się uważnie, dostrzec można przedewszystkiem to, że cała struktura naszego życia muzycznego — jak pamięć historji sięga, od Mikołaja z Radomia, aż do Szymanowskiego i „Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu" — jest prowizoryczną improwizacją na tematy podsłuchane u obcych, bez należytego podmurowania i solidnego, własnego budulca. Zato bogata i efektownie ozdobiona głośnemi imionami. A że nam ich los nie poskąpił, więc hojnie niemi szafujemy, układając z nich właśnie historję naszej kultury muzycznej, choć wiemy, że taka historja z istotnym stanem kultury nie ma nic wspólnego — tak jak grupa uczonych nie świadczy o stanie oświaty mas, a fortuny magnackie o położeniu ekonomicznem kraju.

Kiedy nadeszła chwila, że mogliśmy nareszcie zacząć gospodarować na własnem, bez przeszkód, to zamiast tem, zajęliśmy się właśnie niezwykle gorliwie i pilnie przenoszeniem do siebie wszystkiego, co gdzieś na rynkach międzynarodowych miało dobrą prasę. Robiliśmy to, nie oglądając się na właściwości naszego klimatu i gruntu, a tem mniej na wartość rzeczy przenoszonych i ich przydatność u nas. Uznaliśmy za rzecz najpilniejszą tworzenie u siebie jaknajliczniej-

szych, a intensywnie działających Stowarzyszeń Muzyki Współczesnej i różnych snobistycznych cerclów pod tem wezwaniem. Uczyć mogliśmy się tylko zagranicą i uznawać tylko to, co tam głoszą *). W stosunku do obcych owładnął nami chorobliwy kompleks niższości, który staraliśmy się tuszować przesadnym i bezkrytycznym prozelityzmem w rzeczach modernizmu, — że my niby też takie rzeczy znamy i mamy, i że wogóle nas niczem zadziwić nie można. A tymczasem właśnie wtedy, kiedyśmy bili pokłony wielkiemu modernizmowi, cały jego kierunek i ideologja nastawiona na międzynarodowść, brały najspokojniej w łeb. I nie mogły inaczej, bo idea twórczości międzynarodowej jest ideą bez ziemi, bez soków, bez pożywki. Może się wprawdzie trzymać — tak jak to się nieraz w świecie dzieje, — ale pasożytniczo i karłowato, niszcząc równocześnie tkanki tego organizmu, na którym się rozsiada. Czyżby nam się miała była uśmiechać rola takiego żywiciela pasożytów?

We wszystkich dziedzinach polskiej myśli i twórczości widać było wówczas wysiłki wytyczania własnych dróg, wykuwania własnych form, tworzenia własnej ideologji. Za wyjątkiem muzyki. I dziś na każdem polu poczyniliśmy takie postępy, że niema potrzeby zapożyczania się u obcych, przeciwnie — niejedno mielibyśmy na eksport. Ale znów za wyjątkiem muzyki.

Mam pełną świadomość tego, co mówię i przeczuwam zarzut, z którym się mogę spotkać, zarzut deprecjonowania i lekceważenia dorobku własnego kraju. Owszem — ilościowo mamy z ostatnich lat coś nie coś, ale i to nie tyle jakby się można było spodziewać, jakościowo natomiast — pominąwszy znane wyjątki — rzecz kwalifikuje się do dyskusji. Odpowiedzą mi także, że gdzieindziej jest nie lepiej. Owszem, ale po pierwsze — porównania wszelkie przestały być oddawna racją, tembardziej dla narodu, który musi mieć ambicję kroczenia własnemi drogami, a po drugie — jeżeli gdzieindziej nic się nie dzieje, bo wzorowanie się na tem „niczem" tembardziej jest chyba niedorzecznem.

Nie wnikając zresztą w to, czy ów międzynarodowy moder-

*) Co wcale nie znaczy, abyśmy się mieli odgradzać od świata. Należy śledzić co się dzieje u obcych, ale nie poto, aby niewolniczo robić to samo, lecz poto, aby z dobrych rzeczy obcych robić jeszcze lepsze swoje, wkładając w nie własną myśl, własny wysiłek. Na mechaniczne naśladownictwo nie powinno być miejsca w polskiem życiu. Tylko na stopie równości (w poczuciu wewnętrznem) możemy korzystać ze zdobyczy innych narodów, wiedząc że każdej chwili możemy im się odwdzięczyć w tej samej mierze, jeśli nie w większej.

nizm posiada jakieś głębsze walory, czy nie, na gruncie Francji, Włoch, Niemiec czy Austrji, jest on historycznie wytłumaczalny — jeśli go nawet za objaw dekadencji uznamy — jako odcinek normalnego, falistego ruchu (kompresji i depresji) dziejów muzycznych tych krajów. Na tle naszych warunków natomiast zjawisko to było anachronizmem, a nasza chęć zasymilowania go działaniem wbrew prawom życia i wbrew przyrodzonym warunkom.

Kierowaliśmy się w tem (któż z nas nie jest bez grzechu!) nie istotnym stanem rzeczy, lecz tą, tak często spotykaną u nas niecierpliwością, chęcią pomagania historji i ciekawskiem zaglądaniem w przyszłość (z reguły nie przez to okienko). A pchała nas do tego przesada i fałszywa ambicja dotrzymania zawszelką cenę kroku innym. Musieliśmy więc przeskoczyć ponad własną rzeczywistością, przesadzić półtorawiekowe conajmniej spóźnienie, aby... znaleźć się w końcu wcale nie w pierwszych rzędach hałaśliwie wojującej awangardy *). I zawiśliśmy w próżni, prawo życia bowiem sprzeciwia się wszelkim skokom (teraz już podobno nie, ale to tylko w nauce, a tu działa jeszcze podawnemu) i wymaga, aby dla skuteczności powziętej akcji prowadzić ją sposobami, dostosowanemi do warunków i okoliczności. Otóż nasza akcja nasadzania kultury muzycznej spaliła wówczas na panewce dlatego, że — jak to dziś dobrze wiemy — zapomnieliśmy o m a s i e, przeskakując ponad jej głowami. Zrobiliśmy to oczywiście z tradycyjnego nawyku, zapominając, że warunki się zmieniły. Bo, jak wiadomo, nasze życie muzyczne toczyło się zawsze tylko w górnych warstwach; toczyło się zresztą łożyskiem płyciutkiem, wąziutkiem i, tak samo jak dziś — zupełnie przypadkowem, stosując się obowiązkowo do mody zagranicznej — to niderlandzkiej, to włoskiej, to znów niemieckiej, a nawet ro-

---

*) Aby nie być źle zrozumianym, pragnę wyjaśnić, że nie jestem zwolennikiem podziału muzyki na awangardową i zacofaną, lecz na d o b r ą i z ł ą — i że to, co piszę o modernizmie dzisiejszym, nie wynika z zasadniczo wrogiej postawy wobec nowych kierunków, lecz zwraca się przeciwko owej zalewającej dziś świat pseudotwórczości, w której brak treści zastępuje się przerostem i jaskrawością środków i środeczków. Ideologja międzynarodowości w sztuce, zdaniem mojem, jest również szkodliwa, ponieważ pozbawia człowieka nieodzownego do trwałego i owocnego wysiłku punktu oparcia i dźwigni. Czyny takiego człowieka mają nikły zasięg i są krótkotrwałe; nie mają też własnych rysów — są właśnie międzynarodowe. Człowiek, który twierdzi, że oparciem jego jest cały świat, ulega złudzeniom, bo być wszędzie w materjalnym świecie trójwymiarowym znaczy: być nigdzie. A działanie sztuki przez nas i na nas odbywać się może tylko w warunkach trójwymiarowości. Czy zasięg jej przekracza te ramy — nie wiemy narazie.

syjskiej. Masa nie brała w niem nigdy udziału. Wprawdzie w dawnych wiekach tak było i u innych narodów, ale u nas trwało to znacznie dłużej — a właściwie trwa jeszcze dzisiaj. A dzieje się tak skutkiem tego, że kiedy na zachodzie ów stan rzeczy ulegał gwałtownym przemianom, kiedy o prawo współdziałania w tworzeniu kultury dopominały się ze skutkiem warstwy średnie i niższe (mieszczaństwo i chłopstwo) myśmy mieli usta zamknięte. Te sprawy w społeczeństwie naszem regulowali za nas obcy... — i tak wyregulowali, żeśmy się w końcu znaleźli conajmniej o półtora wieku w tyle. I w takiej oto chwili, obejmując po zaborcach i po zawierusze wojennej naszą ojcowiznę, my pokolenie średniaków, wówczas jeszcze młodzieńcy, uznaliśmy za rzecz najpilniejszą i najważniejszą wyścig w szeregach międzynarodowych, zostawiając znów tradycyjnie, po dawnemu całe życie muzyczne i jego możliwości w głębi kraju (pomijam Warszawę i większe ośrodki) na łasce przypadku i fantazji niepiśmiennych amatorów, których warunki historyczne wytworzyły u nas istotnie w liczbie mnogiej. Odwróciliśmy się znów od m a s, zapatrzeni tylko w siebie, tak jak to robiło się za dawnych czasów, kiedy muzyk zawodowy niechętnie udzielał się społecznie, nie rozumiejąc tej pracy, albo uchylając się od niej z obawy przed utratą zajmowanego stanowiska. Powtórzyliśmy znów błąd naszych poprzedników, uważających, że sztuka nie może się mieszać z tłumem i że dla zachowania swojego prestiżu i rzekomej swobody, musi się odosobnić. Bankructwo tego nieżyciowego stanowiska ujawniło się jaskrawo w degeneracji i wyjałowieniu twórczości oraz w reakcji mas, które zaczęły się organizować pomimo nas, dopominając się o słuszne prawo udziału w tworzeniu polskiego życia społeczno-kulturalnego.

Masy rozpoczęły swą niewidoczną, a raczej niedostrzeganą przez nas i skromną pracę dosyć dawno. Prowadziły ją z różnych pobudek — przeważnie narodowych i za namową, a nawet kierownictwem ludzi często nic wspólnego z muzyką nie mających — choć nie brak było i odruchów czysto muzycznych, wywodzących się z instynktu artystycznego ludu. Robiono to sposobami i środkami, jakie były pod ręką, i z braku sił fachowych każdy muzykalniejszy, znający trochę nuty, a chętny do pracy obywatel, stawał się autorytetem w tych sprawach. Tacy amatorzy prowadzili — i często jeszcze dziś prowadzą — chóry i orkiestry; grali — i co gorsza, grają przeważnie do dziś — po kościołach; tworzyli własnym przemysłem repertuar, ro-

biąc różne układy, przeróbki, a nawet pisząc własne kompozycje — słowem dbali o dostarczanie zespołom materjału do pracy.

Czy wobec tego można tym prostaczkom, samoukom i artystom z woli mas odmówić znaczenia, a nawet zasług, nie mówiąc o racji bytu, skoro to dzięki nim właśnie powstały i utrzymały się przy życiu komórki podstawowe i warunkujące normalny, organiczny rozwój przyszłej polskiej kultury muzycznej. Myśmy mieli nieostrożność pominąć ten ważny moment i zamiast podchwycić cenny wątek, nawiązać do niego, co było naszym obowiązkiem — i tem samem wprowadzić rzecz odrazu na właściwe tory, myśmy weszli na błędne drogi obcych kierunków i prądów, co oczywiście musiało doprowadzić do impasu i skłonić wreszcie do odwrotu.

*

W ostatnich czasach ujawniło się istotnie szereg poczynań, świadczących o zrozumieniu potrzeby odwrotu w kierunku źródeł i zajęciu pozycyj, któreby pozwoliły na stworzenie szerokiej a dobrze funkcjonującej bazy operacyjnej.

Najważniejszem z tych poczynań jest zorganizowanie w Krzemieńcu kursów letnich dla nauczycieli, dyrygentów chórów i orkiestr amatorskich. (Należałoby dołączyć do tego jeszcze kierowników i reżyserów teatrów ludowych, gdzie pierwiastek muzyczny powinien odgrywać dużą rolę). Kursy te istnieją dosyć dawno, ale ponieważ zorganizowali je ludzie stojący nieco na uboczu od spraw wielkiego międzynarodowego ruchu muzycznego, a interesujący się zato od początku potrzebami mas polskich, rzecz przechodziła przez szereg lat bez echa. Dopiero w ostatnich latach dostrzeżono jej doniosłość.

Drugiem planowem i ważnem posunięciem jest Ormuz. Co do bezpośredniej celowości tej akcji trudno sobie narazie zdać sprawę dokładnie. Jest raczej pośrednią, bo działa w kierunku reprezentacyjno-propagandowym, przedstawiając to, czem dysponujemy w naszym dorobku twórczym i odtwórczym. A chociaż idzie w masy, to jednak pozostawia je w roli wdzięcznego wprawdzie, ale biernego odbiorcy. Pod wpływem usłyszanej audycji czy prelekcji tu i owdzie może się co w terenie ruszyć, jednak będą to rzeczy przypadkowe, a z przypadkami należy nareszcie raz na zawsze skończyć.

Jeśli masy mają się stać naprawdę podstawą i trwałym a istotnym współczynnikiem w budowie naszej kultury muzycznej, należy je racjonalnie zaktyzować (dotychczasowy stan ich aktywności nie

może wystarczać); należy im wskazać kierunek twórczy, ekspansywny — dać możność współpracowania, współtworzenia i wyżycia się w muzyce; trzeba je również uczynić odpowiedzialnemi za losy kultury muzycznej kraju. Tego rodzaju akcja jest bardzo ważną, bo łączy się z postawą człowieka. Inna jest przecież postawa życiowa kogoś, kto ma rolę czynną w życiu, a inna tego, kto bierną. Tłumaczyć chyba nie trzeba, która lepsza.

Jeśli masy poczują, że nie stoją na boku, lecz przeciwnie, że są w samym wirze życia, że je tworzą, wzrośnie w nich poczucie własnej wartości i siły, napięcie twórcze wzmoże się i naturalnemi drogami udzieli się warstwom wyższym. W ten sposób twórczość polska uziemni się i otrzyma to, na czem jej dziś zbywa: naturalne połączenie z glebą, skąd będzie czerpać soki i pożywienie.

Oderwanie od własnej gleby zawsze prowadzi do degeneracji i uwiądu. Jest to oczywiście truizm, ale jak każda rzecz powszechnie znana, tak i ta jest lekceważona, a równocześnie nierozumiana. Ile razy się bowiem mówi, że muzyka polska winna być tkana z własnej przędzy, rozumiane to jest jako nawoływanie do obracania w kółko chłopskich przyśpiewek i pokrzykiwań. A idzie przecież tylko o to, żeby z własnego surowca umieć robić szlachetne i trwałe przetwory, żeby wiedzieć gdzie go szukać i co z niego robić.

Trzeciem planowem posunięciem jest uruchomienie akcji wydawniczej. Ten punkt programu przedstawia się narazie najsłabiej. Pewna przypadkowość i dorywczość publikacyj wynika prawdopodobnie z jakichś przeszkód, które niewątpliwie zostaną usunięte. Trzeba do tego dążyć, bo tu bardziej niż gdzieindziej powinna rządzić systematyczność i dobrze ułożony program. Jak dotąd, najlepiej przedstawia się dział publikacyj dawnej muzyki polskiej.

Znaczenia akcji wydawniczej dla twórczości udowadniać nie trzeba; konkursy są również pewną siłą pobudzającą, — ale to wszystko pozostawia jednak nadal na rozdrożu naszą dzisiejszą twórczość, która cierpiąc na brak kierunku, szuka oparcia w beznadziejnym międzynarodowym eklektywizmie współczesnym.

Zwrócenie większej uwagi na potrzeby, jakie wynikają z planu uruchomienia mas, podziałałoby może ożywczo na twórczość, która miałaby tutaj ogromne a wdzięczne pole do działania, oraz okazję do podjęcia prób nad wykształceniem własnego, współczesnego języka i stylu muzycznego. Są to zadania, które wymagają gruntownego przygotowania oraz głębokiego i poważnego stosunku do nich. Tutaj płycizny i pustki nie da się pokryć zgiełkliwą błyskotliwo-

ścią instrumentacji, ani napuszoną frazeologją, bo środki muszą być proste i jasne, co znów nie znaczy: zacofane, bo prości ludzie mają doskonałe wyczucie wartości, niezależnie od tego, w jaki sposób są podane.

Z inicjatywą pobudzania twórczości występuje się u nas dość rzadko i to prawie wyłącznie w formie chudych konkursów. Konkursy te idą jednak utartemi drogami i mają na celu pomnażanie pozycyj katalogowych według tradycyjnych recept. W połączeniu ze skąpemi premjami konkursy te olśniewających rezultatów, koniec końców nie dają. Odłogiem natomiast leży mniej może efektowny, ale jakże potrzebny dział twórczości właśnie dla mas. Twórczość taka jest bezwątpienia nie łatwą, trzeba się bowiem wyzbyć wszystkich fałszywych błyskotek i łatwych chwytów, bo masa poznaje się na tem bardzo prędko i bez trudu. Jeśli natomiast dać jej rzecz dojrzałą i bez mielizn, niezależnie od tego, w jakim będzie napisana stylu, trudno o bardziej entuzjastycznych odbiorców i wykonawców. W dziale tym brak właściwie wszystkiego, począwszy od pieśni a cappella różnych stopni trudności i na wszelki rodzaj chórów (czego nigdy nie będzie za dużo) aż do dużych form złożonych.

Brak tu poważnej polskiej muzyki religijnej (zarówno kościelnej jak i estradowej), brak kantat i oratorjów, związanych z polską obrzędowością, świętami i świętymi, ale utrzymanych w praktycznych formach i rozmiarach; niema odpowiednio rozbudowanych form tanecznych na orkiestrę (np. dętą) ze śpiewami; brak ilustrowanych muzycznie podań, legend, ballad; niewyzyskane są tak liczne i bogate obrzędy religijne i świeckie, ludowe i miejskie; brak utworów okolicznościowych, uświetniających święta lokalne lub apoteozujących postacie historyczne, wydarzenia czy nawet całe miejscowości (miasta nasze np. nie wykazują żadnej inicjatywy ani pomysłowości w urządzaniu swych świąt i uroczystości); brak baletów ludowych, widowisk na powietrzu, na zamkniętej scenie i w. in.

Omówione pozycje przedstawiają się w bilansie ostatnich lat jako aktywa, pomimo usterek i błędów. Resztę dziedzin wypadnie zaliczyc do pasywów, a w najlepszym razie do neutralnie zrównoważonych. Ruchu koncertowego i operowego poruszać nie będę, bo poprostu nie nadaje się do rozważań.

W szkolnictwie naszem np. przeważa dotąd nastawienie wirtuozowsko-zawodowe. Taka jednostronność nie wychodzi wszakże na dobre ani szkołom samym, ani kulturze. Poza zawodowemi, szkoła

muzyczna musi mieć i inne punkty styczne ze społeczeństwem; szczególnie na prowincji, gdzie powinna być ogniskiem szerokiego promieniowania w rzeczach kultury muzycznej. Zadaniem jej tam jest nietylko uczyć w ramach przepisanego programu szkolnego, ale także skupiać koło siebie jaknajwiększą liczbę amatorów i pod różnemi formami: praktyki muzycznej, prelekcji, kulturalno-społecznej pracy organizacyjnej, zebrań towarzyskich i t. p., utrzymywać ogół w stałym kontakcie z muzyką.

Niezrozumiałem jest np. dlaczego niektóre uczelnie wręcz wzbraniają się przed dopuszczaniem amatorów do swoich zespołów chóralnych i orkiestrowych.

Jeżeli szkoła nie może dostarczyć odpowiedniej ilości uczni do utworzenia chóru lub orkiestry, wolą zrezygnować z produkcyj zespołowych niż dopuścić amatorów. Takie rygorystyczno-ekskluzywne stanowisko nie może być oczywiście chwalebne z punktu widzenia zadań szkoły i potrzeb kultury muzycznej. Do niedawna jeszcze szkolnictwo na prowincji cierpiało na brak odpowiednich sił, ponieważ muzycy stronili od niej. Dziś sytuacja ulega stopniowo poprawie. Muzyk nie uważa już, że praca poza stolicą czy innem większem miastem jest dla niego karną deportacją. To też dodatnie rezultaty już się zaznaczają. Przykładem: Bydgoszcz, Katowice, Stanisławów, Gdynia. Czekają jeszcze na swych pionierów miasta mniejsze jak: Gniezno, Ostrów, Kielce, Białystok, Grodno i wiele, wiele innych, gdzie narazie może byłoby jeszcze trudno utrzymać na poziomie i samodzielną placówkę szkolną, ale w jakiemś połączeniu, np. ze stanowiskiem organisty głównego kościoła danego miasta byłoby zupełnie możliwe. (Do tego jednak potrzeba byłoby, aby zniknął dystans, jaki dzieli u nas jeszcze ogół organistów od muzyków. Organiści o pełnych kwalifikacjach muzycznych, jakiżby to był pożyteczny czynnik na prowincji! Zresztą, nietylko na prowincji).

Poza pełnemi kwalifikacjami zawodowemi do pracy pionierskiej w terenie potrzebne jest jeszcze głębokie poczucie obowiązków obywatelskich oraz umiejętność dostosowania działalności do warunków lokalnych i wykorzystania ich. O tych rzeczach nasze szkolnictwo muzyczne zupełnie nie myśli i wychowankom swoim w tym kierunku nic nie daje. Jest to oczywiście wada systemu, mechanicznie z warunków obcych na nasze teren przeniesionego *).

---

*) Musimy sobie też w tem miejscu uświadomić, że jednym z najpilniejszych naszych obowiązków jest staranie o przywrócenie muzyce należnego jej miejsca

Publicystyka muzyczna polska jest pozycją wyraźnie pasywną — i choć jest to jeden z najważniejszych działów w życiu muzycznem, nie odgrywa ona u nas tej roli, do jakiej jest powołana. Powodem jest to, że zadanie swe rozumie jednostronnie; jest wąską, nietwórczą i zagadnieniami ideologicznemi zupełnie się nie interesuje. Tak specyficzny teren jak nasz, gdzie wszystko chadza drogami przypadkowemi i nic nie da się przewidzieć, gdzie np. kąt odbicia może się wcale nie równać kątowi padania, a skutek nie wiązać się z przyczyną — taki teren — zdawałoby się — daje wiele do myślenia i pobudza do badawczości i samodzielności we wnioskowaniu. Nie można jednak tego zauważyć nawet u przodujących krytyków i naszych pisarzy muzycznych. Dla publicystyki polskiej, podobnie jak dla całego polskiego świata muzycznego charakterystycznem jest zadawalnianie się pozorami problemów, jeśli nie zupełnem stronieniem od nich. W najlepszym razie poruszy się po nowinkarsku coś z usiłowań zagranicznych. Wniknięcia głębiej we własną rzeczywistość unikamy jednak jaknajstaranniej, wykazując przytem niemałą zręczność w efektownem ślizganiu się po powierzchni. Głównem zajęciem jest bieżąca krytyka, uprawiana pośpiesznie i z szablonowem zastosowaniem kryterjów, dobrych może dla wielkich i bardzo kulturalnych centrów, ale które u nas nawet do stolicy nie pasują. Zagadnieniem życia muzycznego kraju jako całości (a nie tylko większych ośrodków) w prasie codziennej nie zajmujemy się prawie wcale, a w organach fachowych niedostatecznie. Zresztą, niema ich właściwie, bo Muzyka Polska np. jest tylko kwartalnikiem, a to jest za mało jak na pismo, które pragnie być organem nowej ideologji i kierować opinją pod kątem potrzeb nowego kierunku.

---

i znaczenia w wychowaniu młodzieży. Jeśli bowiem obecny stan potrwa dłużej, możliwości rozwojowe naszej kultury muzycznej będą podcięte u podstaw. Tego, jak jest u nas traktowana muzyka w szkołach ogólnokształcących nie można sobie wytłumaczyć inaczej jak jakiemś fatalnem nieporozumieniem, żadne bowiem argumenty usprawiedliwiające nie są w stanie przekonać nikogo, że nie można inaczej. Tembardziej, że są narody, które podobnie jak my wychowują swoją młodzież w ustawicznej czujności, gotowości i sprawności fizycznej, nie czynią tego jednak kosztem tak ważnej w życiu narodu dziedziny, jak sztuka.

Teodor Zalewski.

VOTUM SEPARATUM

Opera Warszawska

Minął rok od chwili objęcia Opery Warszawskiej przez p. Janinę Korolewicz - Waydową. Z prasy codziennej dowiedzieliśmy się, że obecna kierowniczka Teatru Wielkiego jest zadowolona z pierwszego swego sezonu i uważa go za udany pod względem kasowym, artystycznym i moralnym (patrz „Gazeta Polska" z 25 lipca 1935 r.). Zadowolenie z siebie jest cechą dość rzadko spotykaną wśród rzetelnych artystów, dlatego można szczerze pozazdrościć p. Korolewicz - Waydowej tej doznanej satysfakcji osobistej. Zapewne nie bez wpływu tu był stosunek prasy warszawskiej, która z nielicznemi wyjątkami, była stale pełna zachwytu dla działalności p. Korolewicz - Waydowej i uznawała miniony sezon za niemal epokowy w dziejach Opery Warszawskiej.

W przerwie między hymnami pochwalnemi z ubiegłego sezonu i fanfarami powitalnemi, które niewątpliwie niebawem zabrzmią przy otwarciu nowego sezonu, warto spojrzeć nieuprzedzonem i trzeźwem okiem na wynik pierwszego roku działalności t. zw. „odrodzonej" Opery Warszawskiej. Oczywiście nie interesują nas w danym wypadku ani wyniki kasowe, ani moralne, lecz bilans a r t y s t y c z n y, który składa się z trzech podstawowych elementów: repertuar, poziom i wpływ na zamiłowania muzyczne publiczności. Pod tym też kątem spróbujemy rozpatrzeć działalność Opery Warszawskiej w sezonie 1934/35.

Każdy człowiek, rozpoczynający pewną odpowiedzialną pracę, musi mieć własny pogląd na oczekujące go zadania i w oparciu o ten pogląd ustalić metodę i wytyczne swej pracy. Stopień zgodności wyni-

ków pracy z przyjętemi założeniami jest miarą osiągniętego powodzenia lub niepowodzenia.

Szczęśliwym trafem obecni kierownicy Opery Warszawskiej dyr. Korolewicz-Waydowa i kierownik muzyczny p. Adam Dołżycki na progu sezonu zapoznali ogół ze swemi poglądami na prowadzenie Opery. Pierwsza — w monografji M. Glińskiego „Opera" — zamieściła krótki artykulik o zadaniach kierownika opery (patrz str. 33—35 tej monografji), drugi zaś — w wywiadzie prasowym pod patetycznym tytułem „O losy Teatru Wielkiego" (Kurjer Poranny z 31 lipca 1934 roku) wypowiedział parę myśli o zadaniach artystycznych Opery.

Zestawiając wynurzenia pp. Kierowników Opery z ich czynami, musimy stwierdzić rewelacyjny fakt: pp. Korolewicz - Waydowa i Dołżycki jakby się zmówili i robią wszystko n a o d w r ó t. Kontrast słów i czynów doprawdy zadziwiający.

Wybór repertuaru jest podstawową kwestją dla kierownictwa teatru operowego. Repertuar nie może być przypadkowym i musi świadczyć o wyraźnej linji artystycznej teatru. Pozatem powinien w dostatecznym stopniu uwzględniać twórczość polską. Kierownicy Opery Warszawskiej mówili o tej kwestji bardzo pięknie. Oto p. Korolewicz-Waydowa pisała:

> „Żywą troską musi być otoczona sprawa repertuaru operowego... Podstawą repertuaru pozostaną jeszcze długo cudowne arcydzieła przeszłości".

P. Dołżycki wtórował:

> „Mówi się u nas stale dwie rzeczy: że niema repertuaru i że publiczność nie chce chodzić. Nieprawda. Repertuaru i to bardzo ciekawego i wartościowego jest moc. Nie można grać ciągle „Fausta" i „Carmenę".

Wbrew temu podstawą tegorocznego repertuaru Opery Warszawskiej były: „Faust", „Carmen", „Aida", „Żydówka", „Pajace" — ciągle je grano. Jako premjery wystawiono: „Iris" Mascagniego, „Afrykankę" Meyerbeera, „Don Carlos" Verdiego, „Niemą z Portici" Aubera oraz trzy operetki: „Kraina uśmiechu", „Hr. Luxemburg" i „Rose Marie". Żadna z tych oper nie zalicza się do arcydzieł przeszłości. Jedyną nowością (zdaje się przedmiot dumy Opery Warszawskiej) była opera „Dybuk", współczesnego kompozytora włoskiego L. Rocca, która zasługuje na uwagę chyba z tego tylko względu, że brał w niej udział chór synagogi warszawskiej w strojach rytualnych.

Sprawa repertuaru polskiego przedstawiała się nader pomyślnie

w zapowiedziach kierowników Opery. P. Korolewicz - Waydowa pisała:

> „Że twórczość nasza rodzima musi tu być przedewszystkiem uwzględniona, nie trzeba chyba specjalnie podkreślać".

P. Dołżycki był jeszcze bardziej kategoryczny:

> „Wszystkie opery kończą sezon jakimś cyklem, u nas powinno się kończyć tygodniem polskim. Jest przecież tyle oper polskich: „Goplana", „Eros i Psyche", „Konrad Wallenrod". Jest bardzo dobra rzecz ogromnie utalentowanego zmarłego kompozytora Statkowskiego p. t. „Marja". A w o g ó l e p o l s k a o p e r a p o w i n n a b y ć d a w a n a p r z y n a j m n i e j r a z w t y g o d n i u".

Jakże piękna obietnica i jakże skromne wykonanie! Dorobek Opery Warszawskiej w dziedzinie twórczości polskiej przedstawia się zupełnie mizernie: wznowienie „Erosa i Psyche" L. Różyckiego, „Halka" na popołudniówkach, 2 czy 3 przedstawienia „Strasznego Dworu" oraz dla osłody jedno wykonanie e s t r a d o w e „Lilij" F. Szopskiego (dla radja!). Na zakończenie zaś sezonu zamiast cyklu polskiego, tydzień opery włoskiej („Tosca", „Rigoletto", „Cyganerja", „M-me Butterfly" i „Cyrulik Sewilski") w wykonaniu miernych sił zagranicznych i... Hr. Luxemburg ad infinitum.

Objektywnie można stwierdzić, że repertuar Opery Warszawskiej w ub. sezonie nie zawierał ani jednej pozycji, ważkiej pod względem artystycznym. Nie sposób przytem dopatrzeć się jakiejś wyraźnej linji w doborze repertuaru i uszeregowaniu premjer. Można jedynie skonstatować, że zamiłowania kierowników Opery wyraźnie grawitują ku dziełom, które nie są „arcydziełami", lecz z a b y t k a m i przeszłości. Tym przebrzmiałym i małowartościowym zabytkom musiała ustąpić miejsca i twórczość polska. Napróżno też czekaliśmy na zapowiedziane wystawienie „Harnasiów" Szymanowskiego: mimo wybitnych zamiłowań baletowych p. Korolewicz - Waydowej, pierwszeństwo wystawienia tego utworu przypadło... Pradze Czeskiej.

Można ostatecznie pogodzić się z najbardziej nawet wyświechtanym i ogranym repertuarem, jeżeli wzamian za to daje się wysoki poziom wykonawczy i piękne koncepcje artystyczne. Dyr. Dołżycki słusznie podkreślił w swym wywiadzie, że „opera jako szmira przeżyła się napewno; tylko dobra opera, na poziomie i wartościowa żyje i żyć będzie". Cóż więc można powiedzieć o poziomie Opery Warszawskiej w ubiegłym sezonie?

Niestety i w tej dziedzinie istnieje wielka dysproporcja między zamiarami kierowników Opery a rzeczywistością. Ubiegły sezon był dal-

szym etapem w systematycznym spadku poziomu Opery Warszawskiej od chwili ustąpienia ś. p. Emila Młynarskiego.

Przedewszystkiem p. Korolewicz - Waydowa nie zdołała skompletować wartościowego zespołu śpiewaczego. Zespół solistów, z wyjątkiem kilku jednostek, składał się z sił słabych, nieposiadających ani zadawalniających warunków wokalnych, ani dostatecznego przygotowania muzycznego. Siły, które normalnie nadają się najwyżej do partyj drugorzędnych, awansowały na wykonawców nieraz czołowych ról i oczywiście nie były w stanie podołać postawionym im zadaniom. P. Korolewicz - Waydowa rzuciła hasło odnowienia i odmłodzenia zespołu, głosząc, że

> „w doborze artystów trzeba kierować się następującemi kryterjami: talent, młodość, piękno głosu i uroda".

Niestety, na scenie Teatru Wielkiego przeważali artyści, którym stanowczo obce były wszystkie wymienione przymioty. W rezultacie, przedstawienia stały na niskim poziomie, nieraz graniczącym z amatorstwem. W tem też najwidoczniej tkwi przyczyna bankructwa repertuarowego Opery Warszawskiej: poprostu brakło wykonawców do wystawiania dzieł naprawdę wartościowych. Ujawniło się to z całą jaskrawością przy wznowieniu „Lohengrina": obsada była tak licha, że nie odważono się utrzymać tej opery w repertuarze.

Zdaniem mojem, poziom Opery należy oceniać nie na podstawie przedstawień premjerowych, lecz — codziennych przedstawień „seryjnych", przeznaczonych dla szerokiej publiczności: te dopiero przedstawienia świadczą o stosunku kierownictwa i zespołu do zadań artystycznych instytucji. Otóż należy stwierdzić, że poziom przeciętnych, „zwykłych" przedstawień był wyjątkowo nieciekawy: całość byle jak sklecona i niewykończona muzycznie, przygodne, nieraz fantastyczne obsady, niezgrane i nieześpiewane, beznadziejny szablon reżyserji — wszystko sprawiało wrażenie zupełnego ubóstwa i zaniedbania artystycznego. Te braki usiłowano zapełnić sensacjami baletowemi, różnemi trickami widowiskowemi, rewjami mód i t. p., lecz cóż to ma wspólnego z teatrem operowym, m u z y c z n y m ?

Ci, którzy dziś piszą o „odrodzeniu" Opery Warszawskiej, widocznie nie widzą lub nie chcą widzieć przepaści dzielącej obecny sezon z „Afrykanką" i „Dybukiem" od dawniejszych, gdy słyszeliśmy szereg kapitalnych, nieraz niezapomnianych przedstawień pod Młynarskim lub Rodzińskim. Wystarczy wspomnieć choćby takie przedstawienia, jak: Hagith, Król Roger, Kawaler srebrnej róży, Tristan i Izolda, Śpiewacy norymberscy, Parsifal, Godzina hiszpańska. Cóż za różnica

poziomu, aspiracyj i możliwości wykonawczych! Jakże nędznie wygląda obecne „odrodzenie", wobec ówczesnych wyczynów artystycznych na miarę europejską, dziś nieosiągalnych i niemal legendarnych!

Obecna Dyrekcja Opery Warszawskiej jest dumna z tego, że zdobyła publiczność i zapełniła nią salę: przypisuje też sobie zasługę rozbudzenia zamiłowania publiczności do muzyki i teatru operowego. Tymczasem tajemnica zapełnionej sali nie leży bynajmniej w sukcesach muzycznych p. Korolewicz - Waydowej, lecz przedewszystkiem jest wynikiem intensywnej i z temperamentem prowadzonej akcji reklamowej. Przytem, im bardziej ujawniała się beztreściwość i słaby poziom sezonu, tem mocniej brzmiał zgiełk reklamowy; jakgdyby usiłowano zagłuszyć nim wszelki krytycyzm publiczności. Jednocześnie same formy tej reklamy i propagandy dowodziły, że Opera Warszawska przestała być teatrem m u z y c z n y m i wabi publiczność wszystkiem oprócz muzyki. Dowiedzieliśmy się, że najważniejszą rzeczą w operze „Carmen" są tańce p. Halamy, oglądaliśmy w Operze fotosy chóru synagogi warszawskiej, a później dla odmiany — tancerek w pozach i strojach mocno... „rewjowych". Wabiono nas do teatru autografami artystów, chińskiemi lampionami na korytarzach, bileterami w kimonach, rewjami mód, różnemi „intermezzami" na scenie i t. d. i t. d. Muzykę zepchnięto do roli podrzędnego akcesorjum, Teatr Wielki stał się instytucją rozrywkową i widowiskową, a nie — muzyczną. W tych warunkach Opera Warszawska straciła jakiekolwiek znaczenie dla kultury muzycznej: poziomem, repertuarem i całem swojem nastawieniem nie przynosi zaszczytu naszemu życiu muzycznemu.

Ujemny bilans artystyczny ubiegłego sezonu Opery Warszawskiej jest zjawiskiem smutnem i zatrważającem. Stokroć gorszą rzeczą jest ujawniony przez p. Korolewicz - Waydową kompletny brak jakiejkolwiek idei i koncepcji artystyczno - kulturalnej w prowadzeniu teatru. Nie sposób dopatrzeć się jakiegoś sensu i myśli przewodniej w jej posunięciach artystycznych, niewiadomo jakim celom ma służyć jej teatr, dla kogo ma istnieć i co ma osiągnąć. Żadna, najbardziej nawet przesadzona i reklamiarska propaganda nie zdoła ukryć pustki ideowej i braku naprawdę artystycznych aspiracyj u dzisiejszych kierowników Opery Warszawskiej. Nie dostrzegają tego tylko krytycy warszawscy, którzy mieli tyle zastrzeżeń i zarzutów pod adresem wielkiej miary artysty Emila Młynarskiego, a obecnie są pełni zachwytu dla działalności p. Korolewicz - Waydowej (wyjątek Michał Kondracki — enfant terrible p. Korolewicz - Waydowej). Nie psujmy błogiego nastroju tym nagłym entuzjastom.

Mało kto zdaje sobie sprawę z dziwnych dziejów Opery Warszawskiej w Polsce niepodległej. Przez szereg lat należała ona do m. st. Warszawy i ówczesny Magistrat hojną ręką dokładał do niej ponad trzy miljony złotych rocznie. Po zainwestowaniu w ten sposób trzydziestu kilku miljonów, magistrat nagle przestał interesować się Operą i oddał ją... w dzierżawę. Okazało się, że długoletnie sute dopłaty do Opery nie były świadomą i na dłuższą metę obliczoną akcją kulturalno - artystyczną, lecz szerokim gestem fantasty - bogacza. Jak zbankrutowany bogacz rezygnuje z kosztownych uciech i rozrywek, tak Magistrat m. Warszawy uznał prowadzenie Opery za zbędny luksus. Niestety, zbyt często ludzie stojący u władzy nie mają u nas zrozumienia dla zagadnień sztuki i kultury, zbyt często sprawy artystyczne są dla nich mało użytecznym balastem, kłopotliwym luksusem!

Eksperyment z Operą Warszawską „w dzierżawie" wykazał z całą oczywistością oddawna zresztą znany fakt, że teatr operowy nie może być prowadzony przez prywatnego przedsiębiorcę, jeżeli ma stać na poważnym poziomie i być przybytkiem sztuki, a nie miejscem zatrudniania bezrobotnych. Jest nie do pomyślenia, żeby w naszem wielkiem państwie nie było ani jednej poważnie prowadzonej opery. W sąsiednich Niemczech jest czynnych ponad 60 teatrów operowych, w Czechosłowacji — jedenaście, u nas wegetuje „prywatnie" dwa. Jeżeli m. st. Warszawa definitywnie przestało interesować się operą, to Teatr Wielki musi ulec u p a ń s t w o w i e n i u. Dalsze eksperymenty z dzierżawcami różnej płci i wieku doprowadzą niechybnie do ostatecznej zagłady sztuki operowej w Polsce. W kraju Stanisława Moniuszki nie wolno do tego dopuścić.

STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI

„ELLE PARLE GAULOIS".

W jednym ze swych „Wieczorów w orkiestrze" przypomina Berlioz ową żonę wojownika wallijskiego, występującą u Szekspira. Ma ona do wypowiedzenia parę słów w djalekcie wallijskim, niezrozumiałym dla ogółu anglików. Zamiast podawać ten tekst, Szekspir pisze „elle parle gaulois", a aktorka ma powiedzieć kilka niezrozumiałych słów.

Elle parle gaulois! Ostatnio doszedłem do przekonania, że nasi śpiewacy i śpiewaczki pochodzą z narodu wallijskiego. Kto nie wierzy, niech posłucha, można się przekonać choćby w najskromniejszej audycji radjowej. Kiedyś nawet wypadło zabawne qui pro quo. Jedna z gwiazd odśpiewała cykl pieśni „indjańskich", jak się zdawało — w języku oryginalnym. Cóż, kiedy teksty były przetłomaczone, choć nikt tego nie zauważył. Elle chantait indien!

Zmora fatalnej dykcji przybrała wprost nagminne objawy. Nasi P. T. artyści śpiewacy śpiewają wyłącznie po wallijsku. Gdzie przyczyna?

Może fachowi pedagogowie śpiewu znajdą inne wyjaśnienie. Zanim jednak wtajemniczeni magowie odezwą się, zbijając moje wywody, chciałbym sprobować rozwiązać tę dziwną zagadkę, tak jak to od pewnego czasu obserwuję.

Pierwszem zainteresowaniem śpiewaka jest naturalnie materjał głosowy i jego kształcenie. Jest to zjawisko naturalne, staje się tragedją dopiero wtedy, gdy pozostaje jedyną troską właściciela owego materjału, no i jego nauczyciela. Tymczasem obserwujemy śpiewaków różnej miary, dla których kwestja „niesie, czy nie niesie" jest jedyną sprawą, dotyczącą nietylko nauki śpiewu, ale interpretacji, repertuaru, karjery — wogóle alfą i omegą śpiewactwa. Jeśli „niesie", to już o resztę dbać nie trzeba, to wystarczy, aby zadowolić P. T. artystę, a gorzej — jego mistrza. Wtedy można sobie śpiewać nawet po chińsku, a najlepiej stworzyć sobie jakiś własny, pozbawiony spółgłosek djalekt, a z samogłosek uznać tylko niektóre, oczywiście te, które „niosą".

Polecamy gorąco hołdującym tym zasadom śpiewanie wokaliz, jako jedyne zajęcie, do którego są artystycznie przygotowani (i to niewiadomo). Cóż, kiedy repertuar to dość skromny i trochę za małe nań zapotrzebowanie. W innych zakresach działalności artysty śpiewaka następnym zainteresowaniem musi być d y k c j a!

Podobno niszczy ona głos, psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją i t. p. Cały cykl zarzutów gnębi tę nieszczęsną dykcję, ale bez niej niepodobna się obejść.

Podając tekst poetycki, jest ona narzędziem równie ważnem, jak emisja, a dla słuchacza w wielu wypadkach ważniejszem. Czy chodzi o wątek akcji dramatycznej w operze, czy o słowa wiersza, z których narodziła się pieśń, wszędzie tam, gdzie poezja zespoliła się z muzyką, zbrodnią artystyczną jest stawianie ponad poezję, ponad muzykę owego „pięknego materjału", który dobrze „niesie", a który jest tylko fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza. Demonstracja prawidłowo działającego organu głosowego to jednak nie jest to, czego oczekujemy na sali koncertowej czy w radjo. To nie uniwersytet (gdzie takie demonstracje mogą czasem mieć miejsce), tu trzeba jeszcze być artystą. Nie można traktować tekstu, jako pretekstu do wydobywania z siebie tonów może pięknych, ale nieartykułowanych.

Możeby nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu. O ile mogę sądzić, takie sposoby istnieją i są nawet czasem śpiewacy, którzy posługują się niemi. Ba, nawet w pewnych warunkach dobra dykcja ratuje sytuację. Zdarzało się słyszeć niegdyś dobrych śpiewaków u schyłku ich karjery, kiedy z cudownego materjału pozostały już tylko resztki, a którzy dzięki wspaniałej dykcji potrafili jeszcze i wtedy dać kreacje zajmujące interpretacyjnie. Ilekroć jestem na t. zw. komedji muzycznej, w której muszą śpiewać artyści dramatyczni, pozbawieni przeważnie owego „szlachetnego metalu", słucham z zazdrością wyrzeźbionego każdego słowa tekstu i porównuję np. z operą, kiedy bez libretta nie można się dowiedzieć, o co chodzi. No, ale ci uczą się w szkołach teatralnych owej strasznej dykcji, uczą się wymawiać spółgłoski, tam gdzie one są, i uczą się wymawiać samogłoski t a k i e, j a k i e s ą!

Doszły mnie słuchy, że czcigodny prezes Akademji Literatury protestował w dyrekcji Radja przeciwko zaprzepaszczeniu słowa poetyckiego przez śpiewaków. Widocznie sprawa już mocno dojrzała, aby zwrócić uwagę na to laceramento della poesia. Trzeba, by śpiewacy uprzytomnili sobie, że śpiew artystyczny to nietylko tony „które dobrze niosą", ale interpretacja dobrym i dobrze postawionym głosem i przy pomocy dobrej i naturalnej dykcji tekstów muzycznego i poetyckiego, nierozdzielnie powiązanych w każdem dziele muzyki wokalnej.

Przy sposobności osiągnie się jeszcze jeden zysk. Gdy tekst stanie się zrozumiały, odpadnie ochota do śpiewania bylejakich wierszydeł, zwłaszcza w tłomaczeniach. Będziemy wymagać, żeby teksty były naprawdę poetyckie. Dziś jest to przeważnie obojętne, bo tekstu i tak nikt nie usłyszy.

Powie kto, że takich tekstów brak. Na szczęście nie jest to prawdą. Jest w Polsce fanatyk, który od szeregu lat tłomaczy najczystszą polszczyzną i pięknie cały żelazny repertuar pieśniarstwa. Dzieło jego obejmuje kilkaset pozycji i może być z łatwością przez śpiewaków wykorzystane. Mimo że potrzeba dobrych tekstów jest naprawdę paląca, brak jest zapotrzebowania na te piękne prace. Nie interesują one śpiewaków, bo i poco.

Jeśli trochę przejaskrawiłem ten artykulik, to napewno niewiele. Jeśli wywołam nim jakąś odpowiedź — tem lepiej. Jeśli kiedyś usłyszę śpiewaka, dbałego o tekst — posłucham (zapewne nietylko ja) z satysfakcją. Na razie jednak prawie zawsze po kilku chwilach produkcji śpiewaczej myślę sobie:

„Elle parle gaulois"!

JAN OLCHA.

REFLEKSJE

Film z przebiegu smutnych uroczystości pogrzebowych Marszałka Józefa Piłsudskiego dotarł do wszystkich zakątków Polski: oglądały go i wchłaniały wzruszone miljonowe rzesze polaków. Przekroczył on i granice Polski: przyglądali się cudzoziemcy jak żegnano u nas Największego Polaka. Film wyjątkowej wagi — historyczny. Strona dźwiękowo-muzyczna tego filmu została zrealizowana banalnie, niechlujnie, a w wielu miejscach wręcz fałszywie. Zamiast przejmującej ciszy i tragicznego warkotu werbli, jakie towarzyszyły żałobnemu konduktowi, wstawiono marsze żałobne, wyjątki z symfonij i inne t. zw. „nastrojowe kawałki". Udźwiękowiono brzydkie, patetyczne, nielicujące z powagą i tragizmem chwili śpiewy z nabożeństwa Katedry wawelskiej, natomiast zamiast pięknych, poważnych i doskonale wykonanych śpiewów chóru ks. Gieburowskiego na nabożeństwie w Katedrze warszawskiej dano jakieś niewyraźne, bezbarwne, nic nie mówiące przygrywki organowe.

W całym układzie muzycznym tego filmu panuje nieporządek i przygodność. Gdzie jak gdzie, ale tu należało muzyczną stronę opracować starannie i z większym pietyzmem. Kto nad tem czuwał, jaki muzyk?...

Niedopuszczalne, a nawet karygodne niedbalstwo muzyczne, które przejdzie do historji!...

*

Beztreściwa i bez żadnego oblicza artystycznego obecna Opera Warszawska ma jednak swoich wiernych przyjaciół i wielbicieli. P. Korolewicz-Waydowa potrafiła zdobyć dla swojej opery serca i pióra większości sprawozdawców muzycznych pism warszawskich. Ani szablonowy repertuar, ani mierne wykonanie, ani warunki pracy i płacy pracowników stołecznej opery nie przeszkadzają t. zw. krytykom muzycznym wypisywać peany na cześć dyrektorki p. Korolewicz - Waydowej. A p. St. Niewiadomski w artykuliku hołdowniczym, umieszczonym w „Muzyce", podnosząc wielkie zasługi jubilatki p. Korolewicz-Waydowej dochodzi do wniosku, iż dwa razy uratowała ona Operę Warszawską od upadku artystycznego i zagłady: pierwszy raz w r. 1917 i drugi raz — rok temu, obejmując każdorazowo dyrekcję tej instytucji.

Jak jest prowadzona obecnie Opera Warszawska — mamy wyrobione swoje zdanie: bez żadnego sensu artystycznego i bez żadnej idei przewodniej.

Ciekawi jesteśmy jak p. Korolewicz-Waydowa kierowała Operą w r. 1917. W rocznikach muzycznych z owych lat czytamy, iż robiła to zupełnie tak samo jak obecnie. P. St. Niewiadomski umieścił w r. 1918 w redagowanej przez siebie „Gazecie Muzycznej"[1]) list z Warszawy tej treści: „Dopiero z początkiem października, t. j. z pierwszym koncertem Filharmonji zabrzmią pierwsze dźwięki symfoniczne bieżącego sezonu, narazie panuje wszechwładnie opera. Naturalnie, nie jest to opera w klasycznym stylu, ta planowo obmyślana, opatrzona jakimś indywidualnym wyrazem, dążąca do czegoś z konsekwencją, polska, włoska, czy wagnerowska — choćby charakter jej nie miał koniecznie objawiać się w skrajnej wyłączności; tylko w przewadze lub w stylu. Nie, jest to opera przy całej świetności swojej — przeciętna, prowadzona nie tyle intencją jakąś dyrekcji artystyczną, ile postanowieniem zadowolenia publiczności; nie tyle ideą jakąś, il chęcią wydobycia jak największej ilości grosza..."

Jakie to dzisiejsze, jakie aktualne!... P. Korolewicz swoją bezideowością artystyczną i bezprogramowością uratowała Operę Warszawską aż dwa razy!... Szkoda, że p. St. Niewiadomski nie czyta roczników przez siebie kiedyś redagowanych i szkoda, że słucha i patrzy na opery dziś grane w stolicy oczyma i uszami p. Korolewicz-Waydowej. Możeby wywczas ta zbawcza rola p. Korolewicz-Waydowej wyglądała inaczej pod piórem p. St. Niewiadomskiego i innych sprawozdawców muzycznych.

*

Po tegorocznych popisach uczniów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie w kilku pismach (ABC, Kurjer Poranny) pojawiły się artykuliki, napastujące tę uczelnię muzyczną i zohydzające ją w oczach uczącej się młodzieży.

Wolno komuś lubić lub nie lubić Morawskiego, Bierdjajewa, Rytla i innych profesorów warszawskiego Konserwatorjum, wolno komuś nic się nie znać na sprawach pedagogiczno-muzycznych i o tych sprawach pisać bzdury (u nas to się praktykuje), lecz nie wolno, zdaniem naszem, jawnie przekręcać faktów dobrze znanych i łatwo sprawdzalnych, nie wolno dla jakichś porachunków osobistych obniżać autorytetu uczelni, skupiającej — pomimo wszystko, najlepsze polskie siły pedagogiczno-muzyczne i wielką ilość młodzieży muzycznie uzdolnionej. Jeśli kto pisze, że Konserwatorjum warszawskie nie posiada orkiestry uczniowskiej, to nie można inaczej tego nazwać jak najzwyklejszem kłamstwem, gdyż ktokolwiek interesował się trochę tą uczelnią wie dobrze, że w ubiegłym roku szkolnym orkiestra uczniowska kilkakrotnie występowała na produkcjach Konserwatorjum, jak również wykonała część orkiestrową opery „Wesołe kumoszki", wystawionej przez klasę operową Konserwatorjum warszawskiego. Jeśli ktoś pisze, że Konserwatorjum nie posiada klasy kameralnej, to dowodzi tylko swojej nieuczciwej ignorancji, gdyż od kilku lat wysoko postawiona i ruchliwa klasa kameralna budzi podziw swoim poziomem i ilością zespołów.

Doradzać młodzieży kończącej Konserwatorjum by czemprędzej zapomniała wszystkiego, czego ją tam uczono, jest najzwyklejszą demagogją i nikt inaczej do tego nie może ustosunkować się.

---

[1]) „Gazeta Muzyczna" Nr. 1, rok 1918.

Rzeczowa, uczciwa, wynikająca z troski o dobro kultury muzycznej krytyka jest pożądana, a nawet konieczna. Natomiast uprawianie osobistych porachunków pod płaszczykiem krytyki należy bezwzględnie piętnować i potępiać. Jest to szkodnictwo muzyczne, niestety, u nas rozpowszechnione.

*

Nareszcie wykryto i udowodniono dlaczego Warszawa stosunkowo mało interesuje się współczesną twórczością muzyczną, a w szczególności — twórczością polskich kompozytorów. Uczynił to w sposób przekonywający i jasny p. J. A. Maklakiewicz na łamach „Muzyki". Okazuje się — wszystkiemu winne Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, które używając niecnych metod obałamuciło całą Warszawę i zmusza wszystkich do słuchania utworów Szadka, Gorczyckiego i t. p. A jak wiadomo — są to miernoty muzyczne (udowodniła to p. dr. Łobaczewska i stwierdził to p. J. A. Maklakiewicz). Co więcej — wszystkie fundusze państwowe przeznaczone na muzykę płyną do kasy Stow. Miłośników Dawnej Muzyki, stąd nadmierny rozrost tej instytucji, oczywiście, kosztem muzyki współczesnej. I jak w takich warunkach może się rozwijać u nas twórczość muzyczna i jak można zainteresować nią zdeprawowaną, obałamuconą muzyką dawną publicznośc warszawską?!...

Tak pisał na łamach „Muzyki" współczesny kompozytor polski p. J. A. Maklakiewicz.

Ile jest w tem wszystkiem sensu i ile prawdy — łatwo osądzi każdy zdrowo myślący muzyk. Pozostanie nadal tajemnicą p. Maklakiewicza czem się kierował wypisując te rewelacyjne odkrycia. Że nie o muzykę mu tu chodziło — to jest aż nazbyt jasne.

*

W wileńskim świecie muzycznym ostatnio dokonano b. poważnej operacji. Bolesna ona była dla wielu jednostek, ale konieczna dla normalnego rozwoju muzyki w Wilnie. Ciągłe liczenie się z „zasługami", latami pracy i z stosunkami jednostek nie dających sobie rady z organizacją współczesnego życia muzycznego, a stojących na czele instytucyj muzycznych, wytwarza w ruchu muzycznym beznadziejny zastój i tęsknoty za minioną przeszłością.

Jeszcze kilka takich operacyj, a może muzyka polska wyjdzie z impasu na drogę normalnego, dostosowanego do potrzeb współczesnego życia, rozwoju.

Nieprzyjemne to jest — ale konieczne

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

MUZYKA SKRZYPCOWA

Skrzypce, uboższe w arcydzieła, niż fortepian, mają w twórczości polskiej bajeczne skrzypcowo i muzycznie kompozycje Szymanowskiego. Poza niemi zapisać można tylko kilka mniejszych utworów; niemniej ostają się one zwycięsko przed wielką częścią wirtuozowskiej literatury skrzypcowej.

Henryk Melcer: Dumka St. Moniuszki, parafraza na skrzypce z tow. fortepianu. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Parafraza Melcera zdradza wszędzie doświadczonego kompozytora. Mówi o tem przedewszystkiem umiar, z jakim Melcer podchodzi do tematu. Nie staje się on bynajmniej pretekstem do karkołomnych sztuk wirtuozowskich; parafraza Melcera zgodna jest z charakterem tematu, nie gwałci w niczem jego prostoty. Doświadczoną rękę widać w takich efektach, jak n. p. romantyczne staccata akordów w wysokim rejestrze fortepianu (oddźwięk „Snu nocy letniej") pod trylem skrzypiec, melodja w flażeoletach nad akordami fortepianu w niskim rejestrze, wykorzystanie tegoż rejestru w ppp zakończenia i t. p.

Mała kompozycja zasługuje na stałe miejsce w programach i „bisach" skrzypków.

Adam Andrzejowski: Burlesque na skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1930.

Utwór Andrzejowskiego należy do owych „perpetuum mobile", jakich wiele jest w literaturze skrzypcowej. Muzycznie odbiega jednak od ich szablonu, gdy fortepian bierze udział w robocie motywicznej, a nawet otrzymuje temat. Całość ma formę 3-częściową (t. zw. pierwszą formę ronda). W skrajnych częściach (allegro vivace) daje Andrzejowski prawej ręce szerokie pole do popisu techniką spiccato w szybkiem tempie przy biegnikach lewej, środkowa część (meno mosso) każe rozwinąć kantylenę.

Burlesque Andrzejowskiego posiada przedewszystkiem wysoką wartość pedagogiczną, która, wraz z walorami muzycznemi, kwalifikuje tę kompozycję na obowiązkowy punkt w programach szkół.

Marceli Popławski: Rigaudon na skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Dla przeciw-romantycznej współczesności nie ma żaden z kompozytorów, którzy ją bezpośrednio poprzedzili, takiego znaczenia jak Reger. Jego polifonja i zwrot ku dawnej przeszłości tworzą jedną z głównych zapowiedzi współczesnych dążeń. Rigaudon Popławskiego jest przejawem aż nadto zrozumiałego u ucznia Regera — wpływu „Suite im alten Styl". Nasz kompozytor doskonale wżył się w 18 wiek, co widać na każdym kroku (n. p. seksta dorycka, idąca w dół, kadencja, antycypująca w górnym głosie tonikę i t. p.). Zapatrzony w przeszłość, nie podkreśla Popławski osobistej nuty; niemniej nie chce dać tylko kopję 18 wieku, jak świadczy rozszerzona chromatyką i enharmoniką tonalność w środkowej części, wskazująca wraz z kadencją (dominanta dominanty — tonika) na Regera. Popławski osiągnął mimo to jednolity charakter całości.

Rigaudon Popławskiego — to cacko, które powinno stać się przedmiotem żywszego, niż dotąd, zainteresowania; zasługuje na to muzycznie i skrzypcowo.

Tadeusz Szeligowski: Pieśń litewska. Skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Melodja w tonacji doryckiej, (transponowanej od *a*), jest podstawą kompozycji Szeligowskiego. Opracowanie Szeligowskiego cechuje prostota, podstawowy, zapewne, warunek przy podejściu do folkloru. Pominięcie fundamentu *a* w akompanjamencie wywołuje chwiejność tonalną między tonacją dorycką od *a* i lidyjską od *c*, przez co powstaje dalekie od szablonu tło harmoniczne, mimo prostego przebiegu harmonicznego, zmąconego tylko tu i ówdzie przecinającemi się płaszczyznami akordów przejściowych lub w środkowej części akordami kwintowemi, zrozumiałemi jako akordy napięcia. Całość ma formę 3-częściową, przyczem część środkowa nie wprowadza nowego tematu, lecz zużytkowuje pierwszy motyw pieśni w rodzaju przetworzenia. Na podkreślenie zasługuje czysta, wolna od niedociągnięć faktura (dobry bas, ładny kontrapunkt skrzypiec do tematu w fortepianie na str. 4). Po prostym przebiegu harmonicznym całości mało jednak przekonywa ostateczna kadencja, zadająca gwałt tkwiącej w melodji kadencji frygijskiej (pod skrzypcowem *d* — w fortepianie *a c es g*).

Pieśń litewska Szeligowskiego urozmaica i ożywia ubogi repertuar skrzypcowy.

MUZYKA WIOLONCZELOWA.

Jan Maklakiewicz: Koncert na wiolonczelę i orkiestrę. Wyciąg fortepianowy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1935.

Koncert Maklakiewicza jest, o ile wiem, pierwszym wydanym koncertem wiolonczelowym polskiego kompozytora; zasługuje na szczególną uwagę także z powodu oparcia instrumentalnej kompozycji na chorale gregorjańskim. Tematyka Maklakiewicza, oparta na liturgji, wskazuje, rozpatrywana jednogłosowo, na zżycie się kompozytora z chorałem gregorjańskim. Trafnie unika Maklakiewicz w ukształtowaniu tematu okresowej, symetrycznej budowy, a tonalną atmosferę chorału tworzy przedewszystkiem elementami pentatonicznemi, odgrywającemi ważną rolę w wszystkich tematach kompozycji. Unikanie wielkich skoków w melodyce, i melizmatyka, utrzymana w duchu jubilacyj, mająca konstruktywne zna-

czenie, a nie popadająca w barokowe fioritury, dopełniają obrazu tematyki w tem dziele.

Jeśli idzie o zużycie tej tematyki, wdzięcznej, a w każdym razie nie oklepanej, czerpiącej soki z wiecznie żywego źródła chorału, to nie we wszystkiem można się z kompozytorem zgodzić. W chorale tkwi wszak zarodek polifonji wogóle, bo tu ma początek swobodnie płynąca linja melodyczna, nie krępowana rytmem, niezależna od rytmu, jako czynnika kształtującego, a kierowana tylko metrum słowa. A nawet znajdują się w chorale początki linji melodycznej, uwolnionej od słowa, zatapiającej się w ekspresji melodji, jako takiej, w ekstazie jubilacyj. Dlatego jedynie odpowiednią szatą dla kompozycji, opartej o chorał gregorjański, wydaje mi się bezwzględny linearyzm, absolutna polifonja, przy instrumentacji rysunkowej, bez nacisku na efekty barwne. Idzie wszak nietylko o samą tematykę, która jest czynnikiem niejako zewnętrznym, ale o stworzenie wewnętrznego związku z chorałem.

Maklakiewicz zbyt często posługuje się impresjonistyczną, bujną harmoniką, a zbyt rzadko kładzie nacisk na moment linearny, przez co utrudnia sobie stworzenie atmosfery średniowiecza, poważnej, skupionej, nie błyskotliwej. Pod tym względem jest 3 część koncertu („ad vesperas") znacznie lepsza od pierwszej („ad matutinum"). Gdy w pierwszej części kompozytor obficie stosuje impresjonistyczne doczepianie sekund do tonów akordu funkcyjnego i mikstury takich akordów, a prawie zupełnie nie dopuszcza do głosu momentu linearnego, to trzecia część koncertu, rozpoczęta imitacją pentatonicznego tematu, trafnie archaizuje częstym paralelizmem afunkcyjnych trójdźwięków, a ponadto dostraja się do poważnej atmosfery chorału ciemnemi barwami niższych oktaw, które przeważają nad majestatycznie rozbrzmiewającem tutti prostych form akordowych. (Nie mogę, niestety, zwrócić uwagi na instrumentację, bo wyciąg nie zaznacza instrumentów). Szkoda, że kompozytor wyciągnął mało konsekwencyj z początkowej imitacji 3 części. Część środkowa przechodzi po tanecznem intermezzo (mazur) w kołysankę (andantino espressivo) o wdzięcznym, smętnie polskim temacie. W opracowaniu tego tematu dochodzi do głosu moment linearny, temat ten pojawia się mianowicie w towarzystwie stałego kontrapunktu, którego kompozytor nie zachowuje jednak w późniejszych transformacjach tematu.

Koncert daje prawej i lewej ręce rozległe pole do popisu. Wiolonczelista ma wiele sposobności do wykazania pięknego tonu na „instrumencie kantyleny", a obok tego do zaprodukowania wszystkich możliwości technicznych wiolonczeli. Maklakiewicz stosuje z niezawodną znajomością instrumentu biegniki gamowe i akordowe, arpeggio, flażeolety, grę akordową.

SPRAWOZDANIE.

Polski Rocznik Muzykologiczny. Wydawnictwo Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Tom I. 1935. Redaktor :Prof. Dr. Adolf Chybiński, Warszawa, 1935, 8°, IV, 199 str.

Z dużą radością powitać możemy ukazanie się „Polskiego Rocznika Muzykologicznego", co uważać należy za bardzo ważne wydarzenie w naszym świecie nauki i muzyki. Jest to bowiem pierwsze pismo perjodyczne w Polsce, poświęcone całkowicie i wyłącznie badaniom muzykologicznym.

W całej rozciągłości zgadzamy się z poglądem redaktora, który w przedmowie podaje, że „Rocznik" winien być „poświęcony w pierwszym rzędzie sprawom muzyki polskiej, jej historji i etnografji, jako tym dziedzinom, które bezpośrednio są związane z duchową kulturą Polski". Pozatem „otwiera swe łamy także dla prac naukowych, dotyczących ogólnych zagadnień, o ile prace te są wynikiem samodzielnych badań muzykologicznych z jakiegokolwiek zakresu, powiększając w ten sposób nasz dorobek naukowy".

W ten sposób ujęty cel „Rocznika" znalazł swoje odzwierciadlenie w pracach w nim zawartych.

Józef Michał Chomiński wzbogaca literaturę muzykologiczną, dotyczącą muzyki średniowiecznej, wartościową i bogatą pracą p. t. „Studjum o organum quadrupulum, „Sederunt" Perotina". Praca jego świadczy o dobrej szkole i systematycznej metodzie badań.

Przytem jednak nasuwa nam się pewna obserwacja, którą chcielibyśmy w tem miejscu przedstawić ze względu na jej doniosłość i znaczenie dla dalszego rozwoju muzykologji polskiej. Praca Chomińskiego, jak również i niżej omawiana, wykazuje nam, iż autorzy nie rozporządzali dostatecznym materjałem porównawczym oraz odpowiednią literaturą. Niestety, spowodu zawsze jeszcze zbyt małego zrozumienia wśród szerszego ogółu dla dalszego rozwoju naszej muzykologji, zakłady i seminarja muzykologiczne dotychczas nie są zaopatrzone dostatecznie w niezbędne środki pracy, jak np. fotokopje rękopisów i starych rzadkich druków, konieczne czasopisma, książki i t. d. (Wskazane byłoby, ażeby ważne pisma lub książki znajdowały się w kraju przynajmniej w jednym egzemplarzu).

Wydaje się nam, że również praca *Marji Szczepańskiej* p. t. „O dwunastogłosowym „Magnificat" Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611" byłaby nietylko cennym i wzorowym przyczynkiem „Do historji stylu weneckiego w Polsce", lecz wartościowem zwartem studjum, gdyby autorka miała do dyspozycji szerszy materjał.

W pracy p. t. „Z badań nad muzyką polską XVIII w." słusznie podkreśla *Jan Józef Dunicz* — w przeciwieństwie do pewnych „muzykologów" — że „muzyka polska XVIII w. stanowi najmniej dotychczas zbadany i opracowany odcinek historji muzyki polskiej". Wspomniana wyżej praca obejmuje studjum o Kasprze Pyrszyńskim (1718—1758). Bardzo interesujące jest stwierdzenie faktu, że w „Sepulto Domino" jest zastosowana technika parodjowa, a więc technika sięgająca XVI w.

Cennym przyczynkiem, dotyczącym zamało jeszcze wyświetlonej postaci Józefa Elsnera, jest artykuł *Henryka Opieńskiego*, p. t. „Józef Elsner w świetle nieznanych listów".

Z „Życia muzycznego w świetle pamiętnika Józefa hr. Krasińskiego" podanego przez *Alicję Simonównę* zasługuje na uwagę dotychczas niewyzyskana wiadomość o koncercie Chopina w Dreznie.

W „Monografji pieśni Zmówinowej z Kaszub Południowych" *Łucjana Kamieńskiego* specjalną wartość przedstawia transkrypcja pieśni z fonografów. Mniej ciekawe są „wywody" autora, ponieważ sposób ujęcia problemu jest przestarzały.

Dział „Referatów krytycznych" przedstawia się wprost wspaniale przez zbiorowy referat *Ludwika Bronarskiego* p. t. „Z najnowszej literatury Chopinowskiej". Bez przesady można powiedzieć, że z krytycznych uwag autora da się często uzyskać więcej wiadomości, aniżeli z omówionych książek.

Z sprawozdań *J. M. Chomińskiego, A. Chybińskiego, J. Freiheitera, Ł. Kamieńskiego, H. Opieńskiego, J. Pulikowskiego* i *W. Spassowa* zasługują na specjalną uwagę obszerniejsze recenzje o pracach A. Z. Idelsohna i P. Panoffa. Co się tyczy Idelsohna, to ze sprawozdań wynika, że jego prace, dotychczas często wykorzystywane, właściwie nie przedstawiają żadnej wartości. Poprawki do pracy Panoffa są ważne z tego względu, że poruszają zasadnicze zagadnienia.

Reasumując powyższe uwagi możemy stwierdzić z radością, że „Polski Rocznik Muzykologiczny" stoi na tym samym poziomie co i najpoważniejsze zagraniczne czasopisma muzykologiczne, jak np. Revue de musicologie, Acta Musicologica, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft.

Na przyszłość możemy tylko życzyć wydawcy, ażeby był w stanie znacznie powiększyć objętość tego rocznika, któryby w ten sposób stał się godnym organem naszej muzykologji.

T. K.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ.

W dniach 5—8 lipca 1935 r. odbył się w Krzemieńcu na Wołyniu II Zjazd Muzyków zorganizowany przez Towarzystwo. Zjazd wysłuchał następujących referatów:

1) „O społecznej roli kompozytora" — Romana Palestra,

2) „Izby muzyczne" — Tadeusza Szeligowskiego,

3) „Normalizacja życia muzycznego w Polsce" — Stefana Śledzińskiego,

4) „O propagandzie muzyki współczesnej" — Feliksa Łabuńskiego.

Po przeprowadzeniu szczegółowej dyskusji nad temi referatami oraz całokształtem zagadnień życia muzycznego w Polsce Zjazd jednomyślnie powziął następującą uchwałę:

„II Zjazd Muzyków, zorganizowany przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w dniach 5—8 lipca 1935 r. w Krzemieńcu, wysłuchał szeregu referatów, przeprowadził wyczerpującą dyskusję nad temi referatami i całokształtem zagadnień życia muzycznego w Polsce, uznając jednomyślnie, że niezadawalniający stan muzyki wymaga od muzyków zespolenia wszystkich sił i planowej pracy nad rozwojem i pogłębianiem naszej kultury muzycznej.

I.

W obecnej dobie każdy muzyk obowiązany jest w swej działalności muzycznej uwzględniać również i momenty społeczne. W szczególności muzyk-twórca winien troszczyć się o zapełnianie tych działów polskiej literatury muzycznej, które mają wpływ na wyrobienie smaku artystycznego szerokich warstw społecznych, muzyk zaś odtwórca — budzić w tych warstwach zamiłowanie i potrzebę wartościowej muzyki.

Pozatem żaden muzyk nie powinien uchylać się od prac organiza-

cyjnych, zmierzających do uporządkowania życia muzycznego w Polsce.

II.

Dla podniesienia prestige'u i wagi kultury muzycznej w całokształcie spraw społecznych niezbędne jest uregulowanie w drodze ustawodawczej spraw zawodu muzycznego. W tym celu koniecznem jest utworzenie Izby Muzycznej, w stosunku do której Zjazd wysuwa następujące postulaty:

1) głównem zadaniem Izby Muzycznej winno być uporządkowanie sprawy zawodu muzycznego;

2) ustawa o Izbie Muzycznej winna zawierać przepisy o wykonywaniu zawodu muzycznego.

3) Izba Muzyczna powinna współdziałać z władzami państwowemi i samorządowemi w zakresie sztuki muzycznej z prawem zgłaszania w tym przedmiocie wniosków, opinij, projektów i t. p.;

4) organizacja Izby Muzycznej nie może opierać się na istniejących związkach zawodowych;

5) kwalifikowanie muzyków zawodowych winno należeć do wyłącznej kompetencji Izby Muzycznej, przyczem odpowiednie komisje kwalifikacyjne nie mogą powstawać drogą wyboru.

III.

Zjazd uznał, że najważniejszemi zagadnieniami wymagającemi unormowania w najbliższej przyszłości, są:

1) reorganizacja szkolnictwa muzycznego przez ustalenie typów szkół muzycznych i ich programów, oraz przekwalifikowanie personelu nauczycielskiego;

2) wprowadzenie muzyki jako przedmiotu obowiązkowego do programu nauczania w szkołach średnich, zarówno ogólnokształcących, jak i zawodowych;

3) podniesienie poziomu muzyki kościelnej i jej uporządkowanie z uwagi na to, że dotychczasowy jej niski poziom hamuje i zniekształca rozwój ogólnej kultury muzycznej;

4) otoczenie opieką sztuki odtwórczej i umożliwienie jej pełnego rozwoju, a w związku z tem uznanie i stosowanie zasady wymiany polskich sił artystycznych z zagranicznemi;

5) zarejestrowanie amatorskich chórów i orkiestr oraz unormowa-

nie w nich pracy w celu podniesienia ich poziomu, umożliwienia im należytych warunków rozwoju i stworzenia z nich komórek, przyczyniających się do ożywienia życia muzycznego;

6) utrwalenie ginącej pieśni ludowej przez stworzenie bibljoteki fonograficznej, zebranej i kierowanej przez fachowych muzykologów;

7) zreformowanie systemu przyznawania stypendjów w taki sposób, aby stypendyści zobowiązani byli do spełniania odpowiednich świadczeń w postaci pracy na polu muzycznem wzamian za otrzymane stypendja; przytem stypendyści wyjeżdżający zagranicę powinni znajdować się pod opieką placówek zagranicznych.

IV.

W celu zapewnienia muzyce współczesnej równorzędnego stanowiska z muzyką innych epok, Zjazd uznał za wskazane planowe rozpowszechnianie współczesnej muzyki polskiej, a również i obcej, drogą:

1) możliwie częstego wykonywania utworów współczesnych;

2) systematycznego informowania społeczeństwa o roli współczesnych kierunków muzycznych w ewolucji muzyki oraz wykazywania organicznego związku muzyki współczesnej z muzyką przeszłości;

3) stworzenie dobrze wyposażonego działu muzyki współczesnej przy Bibljotece Narodowej;

4) wymiany współczesnych utworów polskich z zagranicą;

5) uwzględnienia twórczości współczesnej w programach szkół muzycznych.

Zjazd przekazuje tę uchwałę Zarządowi Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej celem przedłożenia jej kompetentnym władzom państwowym oraz podjęcia akcji w kierunku realizacji zawartych w niej postulatów".

Z dniem 1 października 1935 r. dział ORMUZ (organizacji ruchu muzycznego) rozpoczyna drugi sezon koncertowy. W ciągu października odbędą się objazdy koncertowe w województwach: pomorskiem, poznańskiem, krakowskiem, łódzkiem i wołyńskiem.

Licznie napływające zgłoszenia na koncerty i audycje szkolne każą przewidywać znaczne rozszerzenie akcji ORMUZu i wskazują na uznanie i popularność, jakie zdobył sobie ten dział Towarzystwa.

Sąd konkursowy, powołany do rozstrzygnięcia konkursów kompozytorskich Towarzystwa (patrz „Muzyka Polska" zeszyt VI str. 163—165), składać się będzie z następujących osób:

konkurs I (na utwory orkiestrowe): Stanisław Wiechowicz, Mieczysław Mierzejewski oraz Kazimierz Sikorski, jako delegat Polskiego Radja;

konkurs II (na utwory kameralne): Bolesław Woytowicz, Mieczysław Szaleski oraz Feliks Łabuński, jako delegat Polskiego Radja;

konkurs III (na utwory organowe): Józef Furmanik, Kazimierz Sikorski, Stanisław Wiechowicz.

Dział muzyki współczesnej Towarzystwa zorganizuje w sezonie 1935/36 cztery audycje, poświęcone współczesnej muzyce kameralnej. Audycje te będą miały na celu zapoznanie publiczności z nowemi utworami polskiemi i obcemi, przyczem w programie będą uwzględnione również ważniejsze arcydzieła światowej literatury muzycznej.

Projektowane są pierwsze wykonania następujących utworów polskich: Suita dziecięca G. Bacewiczówny, Divertimento na flet i fort. F. R. Łabuńskiego, Sonatina na obój i fort. W. Markiewiczówny, Trio W. Rudzińskiego, II kwartet smyczkowy A. Szałowskiego, II kwartet smyczkowy T. Szeligowskiego oraz utwory kameralne nagrodzone na konkursie Towarzystwa.

Dział muzyki współczesnej zainicjował wymianę utworów współczesnych z pokrewnemi towarzystwami muzyki kameralnej we Francji, Włoszech, Hiszpanji i Stanach Zjednoczonych Ameryki, w wyniku czego szereg utworów kompozytorów tych krajów będzie wykonany na audycjach Towarzystwa wzamian za wykonanie utworów polskich w wyżej wymienionych krajach.

Dział wydawniczy ukończył druk następujących wydawnictw:

Dr. Ludwik Bronarski — „Harmonika Chopina".

K. Szymanowski — Pieśni kurpiowskie na śpiew z fort. Zeszyt II.

F. Lessel — Warjacje Nr. 1 na fort. („Jichaw kozak z za Dunaju") w opr. prof. Zb. Drzewieckiego.

„Łatwe utwory na fortepian". Zeszyty I—IV (utwory nagrodzone na konkursie Towarzystwa), zawierają kompozycje A. Marka, W. Łabuńskiego, R. Palestra, P. Perkowskiego i F. Rybickiego.

W druku są następujące utwory:

K. Szymanowski — Pieśni kurpiowskie na śpiew z fort. Zeszyt III.
G. Bacewicz — Warjacje na skrzypce z fort.
T. Kassern — Sonatina na fort. (odzn. na konkursie T-wa).
J. Niekraszowa — „Ojcze nasz" na śpiew z fort.
F. Nowowiejski — „Missa pro pace" na chór miesz. z organami.
A. Jarzębski — Concerto „Nova casa" (Wyd. Dawn. Muz. Polskiej).

Z WILNA.

W lipcu zaszły poważne zmiany w wileńskiem szkolnictwie muzycznem. Dotychczasowe Konserwatorjum Muzyczne, prowadzone przez T-wo „Lutnia" zostało na skutek zarządzenia Min. W. R. i O. P. zlikwidowane z dniem 31.VIII b. r. spowodu nieudolnej gospodarki, która doprowadziła do zadłużenia instytucji ponad kwotę 100,000 zł. Jednocześnie Ministerstwo nadało koncesję Radzie Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, która z dniem 1 września b. r. uruchomiła Konserwatorjum Muzyczne im. Mieczysława Karłowicza, pragnąc chociaż w ten skromny sposób oddać cześć wielkiemu muzykowi. Miasto rodzinne nie zdobyło się dotychczas na utrwalenie jego pamięci w jakikolwiek sposób.

Na czele instytucji stanął wybitny muzyk p. Stanisław Szpinalski. Osoba Szpinalskiego daje wszelkie rękojmie, że uczelnia stanie na wysokim poziomie artystycznym oraz świadczy o tem, że młodsza generacja muzyków dochodzi już do głosu i bierze odpowiedzialność za losy muzyki w Polsce.

Konserwatorjum stara się pozyskać nowe siły. Zaproszono p. Korwin-Szymanowską do klasy śpiewu, p. Umińską do klasy skrzypiec. Mamy nadzieję, że obie te wybitne artystki przeniosą się w krótkim czasie do Wilna na stałe. Konserwatorjum potrzebuje dalej doświadczonego i zdolnego kapelmistrza. Czy zgodzi się tu ktoś dojeżdżać na razie a potem osiedlić się na stałe? Panuje bowiem uprzedzenie, że wyjechać do Wilna znaczy zagrzebać się na głuchej prowincji. Pierwszy zaprzeczy temu Szpinalski. Od roku przebywa w Wilnie, nie przerwał wcale kontaktu z Europą i Ameryką i bodajże nie utracił ani jednego angagement.

Przy sposobności spraw konserwatoryjnych należy zwrócić uwagę na szkolnictwo muzyczne na kresach. Wprost nie do wiary jest fakt, że w Grodnie (50.000 mieszk.) niema szkoły muzycznej; Baranowicze (25.000 m.), Lida (20.000m.), Nowogródek (stolica województwa!) nie mają szkół muzycznych. Ileż tu miejsca dla niemających pracy muzyków tkwiących zapamiętale w stolicy. Ileż pola organizacyjnego dla zgorzkniałych kandydatów na „dyrektorów" uczelni. Tylko trzeba raz wyjść z niedorzecznej „prowincjofobji".

Do spraw tych trzeba jeszcze nieraz powrócić. Są one niesłychanie ważne dla stanu muzyki w Polsce.

Sezonu koncertowego oczekujemy w Wilnie z zainteresowaniem. Polskie Radjo zapowiada sezon symfoniczny, Klub muzyczny szereg audycyj, Ormuz już rozpoczyna swoją wspaniałą pracę. Pozatem mamy zapowiedzi dwu agencyj koncertowych, które walczą o Wilno. P. Markiewicz z Warszawy postanowił „rozszerzyć" swoją działalność na Wilno. Napotkał tu na opór dotychczasowego impresarja

p. Płaskowa. Dwaj agenci toczą obecnie bój. Skoro tylko jeden zapowie gwiazdę X. drugi odpowiada gwiazdą Y. Rzecz prosta, że te „zapasy" nie mają nic wspólnego z kulturą muzyczną. Czy jednak nie nadszedł czas, aby te sprawy wzięły w swoje władanie czynniki społeczne, a więc towarzystwa, kluby etc., dalekie od metod, jakiemi się posługują ginący już impresarjowie? W Niemczech postać impresarja, najczęściej wyzyskującego artystę, należy zdaje mi się już do niepowrotnej przeszłości.

Irma.

VARIA.

Dr. Juljan Pulikowski został habilitowany jako docent muzykologji przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Ministerstwo W. R. i O. P. habilitację dr. Pulikowskiego zatwierdziło.

W najbliszych tygodniach ukazać się ma nakładem lwowskiego wydawnictwa „Filomaty" pod redakcją prof. U. J. K. we Lwowie dr. Ryszarda Gaszyńca, praca dr. Stefanji Łobaczewskiej p. t.: „Muzyka grecka w historji kultury muzycznej".

Z SEKCJI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI WARSZ. TOW. MUZYCZNEGO.

Sekcja im. Stanisława Moniuszki Warsz. Tow. Muz., od lat blisko 50-ciu istniejąca, zbogaciła swoje zbiory zakupem cennych autografów Stanisława Moniuszki:

1) Trzydzieści Fug z roku 1839, napisanych w Berlinie podczas pobytu Stanisława Moniuszki w czasie swych studjów u profesora Karola Rungenhagena,

2) Graduale „Illumine oculos meos" (duet z roku 1869),

3) Hymn „Boże coś Polskę" na chór czterogłosowy męski.

Otrzymała zaś następujące dary:

1) od W. Pana Jana Kowerskiego — 4 listy Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego z r. 1850 z Wilna, z r. 1868 z Warszawy. I list Aleksandry z Millerów Moniuszkowej oraz libretto Kantaty „Milda" J. I. Kraszewskiego własnoręcznie przepisana przez Stanisława Moniuszkę.

2) od P. Profesora Adama Chromińskiego — bilet wizytowy Stanisława Moniuszki.

3) od Pana Profesora Karola Rzepki, F. Michalskiego, Prof. Ad. Chromińskiego, Prof. F. Starczewskiego, Pani Henrykowej Makowskiej, M. Mrozowskiego — kompozycje drukowane St. Moniuszki.

Wydawca: TEODOR ZALEWSKI w imieniu Tow. Wyd. Muz. Polskiej

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

TW
MP